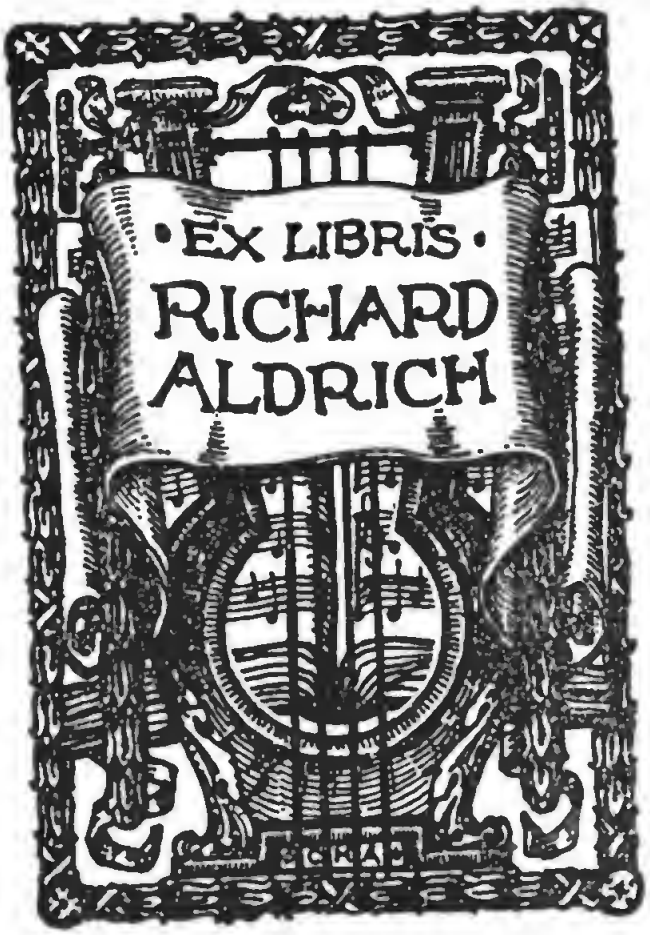
Mus 175.h.210

MUSIC LIBRARY



HARVARD COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

Johannes Brahms

in seinen Werken.

Eine Studie

von

Emil Krause.

Mit Verzeichnissen sämtlicher
Instrumental- und Vokal-Kompositionen
des Meisters.

Hamburg,
Lucas Gräfe & Sillem.
1892.

Mus 1736.210

✓

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
MAY 29 1956

Inhalt.

Seite

I. Biographiſche Einleitung 1
II. Vokalwerke ohne Orcheſter 8
III. Größere Vokalwerke mit Orcheſter 15
IV. Klaviermuſik 28
V. Kammermuſikwerke 35
VI. Orcheſter- und Konzert-Kompoſitionen 55
VII. Vollſtändiges Verzeichnis der veröffentlichten Kompoſitionen von Johannes Brahms (nebſt Anhang) 74
VIII. Alphabetiſch geordnetes Verzeichnis der Brahmsſchen Geſangswerke 82
IX. Hinweis auf die Brahms-Litteratur 104

Alphabetiſches Namen-Regiſter 107

I.

Biographiſche Einleitung.

In unſerer Zeit, wo an die Stelle der ruhigen Beſchaulichkeit, mit welcher unſere Voreltern die in ihrem Geſichtskreiſe ſich abſpielenden Ereigniſſe betrachteten, ein nervöſes Haſten und Jagen, ein Überſtürzen und Aufeinanderplatzen der abweichendſten Meinungen und Handlungen getreten iſt, wo jedem mit Überzeugung und Begeiſterung Lobenden, ſogleich zwei oder mehr enragierte Tadler kampfgerüſtet ſich gegenüberſtellen mit ihren in „den ganz beſonderen Saft" getauchten, aufs feinſte zugeſpitzten Federn, wo jede noch ſo friſch und fröhlich ſich entfaltende Blüte des Geiſtes und Herzens vom kalten Verſtande unerbittlich mit ſcharfem Seziermeſſer zerlegt und, je nach dem Befunde, dieſer oder jener Klaſſe und Gattung feſt eingereiht wird, wo der zur Herrſchaft gelangte kraſſe Realismus dem ideellen Leben und Streben mehr und mehr die Luft und den Sonnenſchein entzieht — in unſerer Zeit läuft jede originale Geiſtesanlage mehr als je Gefahr, durch die von allen Seiten gierig auf ſie eindringenden Fluten, dieſes gegeneinander reibende Gewoge, in kürzeſter Friſt ihrer ganzen Eigenart entkleidet und als glatter, runder, von allen übrigen ſich durch nichts unterſcheidender Kieſel an das ſandige Ufer gerollt zu werden. Die Zeit der Originale iſt deshalb

ſo ziemlich dahin, und es ſcheint faſt, als freue man ſich deſſen; denn, wo etwa noch ein Original ſeiner bisherigen Verborgenheit entſteigt, ſchreit alt und jung: „Das iſt nur eine leere, unverſchämte, Originalität präſentierende Imitation, welche dies von dorther, jenes von anderswo genommen hat! Originale giebt es heute nicht mehr! Es iſt, mit Ben Akiba, alles ſchon dageweſen!“ — Originale im idealen Sinne, alſo ohne die geringſte Beimiſchung fremden Weſens, hat es überhaupt niemals gegeben; das Wort Original kann deshalb in Wirklichkeit immer nur ſo aufgefaßt werden, daß bei dem betreffenden Individuum eine ſcharf und beſtimmt hervortretende Eigentümlichkeit alle durch die äußeren Einflüſſe, wie Erziehung, Lebensverhältniſſe, Umgang u. ſ. w. daneben eingegangenen Verbindungen mit fremden Elementen mehr oder weniger zurücktreten macht, ſo daß die Originalität uns aus jener Erſcheinung ſo gut wie ungetrübt entgegenblickt.

Auch in der Muſik iſt die Originalität im allgemeinen in einer faſt erſchreckenden Abnahme begriffen, und die Herren Reminiszenzenjäger wiſſen kaum wohin mit all der reichen Beute. Dennoch hat unſere Zeit gerade auf dem Gebiete der muſikaliſchen Originalität zwei als Tonmeiſter über alle Zeitgenoſſen hervorragende Erſcheinungen aufzuweiſen, welche, ſoſehr ſie auch zu einander divergieren, dennoch beide gleich bezeichnend ſind für das Verhältnis der muſikaliſchen Originalität zur Gegenwart.

Der eine, Richard Wagner, hat ſeine Eigentümlichkeit erſt im Kampfe gegen die Außenwelt und im unabläſſigen eigenen zielbewußten Hervorheben ſeiner nach und nach ſich mehrenden Abweichungen vom Allgemeinen entwickelt und befeſtigt, ja eigentlich erſt gefunden, während der andere, Johannes Brahms, ſchon in ſeinen erſten Arbeiten die muſikaliſche Sonderheit voll und ganz offenbart, niemals dieſen allen ſeinen Werken innewohnenden Faktor mit einer Silbe

betont hat und dennoch, ohne irgend welchen Kampf das musikalische Leben der Gegenwart, auf den von ihm gewählten Gebieten voll und ganz durch seine Originalität beherrscht.

Während Wagners phänomenale Schaffensart durch die mit den Kunstzwecken des musikalischen Dramas Hand in Hand gehenden Vielseitigkeiten eine Anzahl von mehr oder minder geschickten Nachahmern ins Leben rief, ruht Brahms' kompositorische Eigentümlichkeit auf den innersten, in ihren Einzelheiten niemals wohl klarzustellenden Regungen einer die ganze Skala der menschlichen Empfindungen in ebenso geist- wie gemütvoller Weise aufs treffendste, verbildlichenden musikalischen Aussprache, die der Nachahmung fast gar keinen Anhaltspunkt bietet, da hier nicht die Form, sondern der Inhalt das originale Fluidum darstellt.

Die vorstehenden Betrachtungen erschienen geboten, um die Stellung, welche Dr. Johannes Brahms der Musikwelt gegenüber einnimmt, thunlichst prägnant anzudeuten. Im Anschluß hieran seien, zur Ergänzung der Charakteristik, die Brahmsschen Werke, zuerst auf vokalem, dann auf instrumentalen Gebiete, einer kurzen Besprechung unterzogen.

Eine eingehende Schilderung des Lebenslaufes dieses von allen musikalisch Urteilsfähigen hochverehrten deutschen Tonmeisters würde ebenfalls vermutlich manchem Leser recht erwünscht sein, aber dieselbe läßt sich auch schon mit wenig Worten zur Genüge erschöpfend behandeln und sei deshalb auf die folgenden kurz zusammengedrängten Daten beschränkt.

Wie schon bemerkt, hat Brahms sich, wohl gerade zur Wahrung seiner Eigenheit, bei aller Anteilnahme an der öffentlichen Musikpflege, dennoch im schärfsten Gegensatze zu anderen, ihre Person allüberall vordrängenden Größen, verhältnismäßig recht in sich selbst zurückgezogen gehalten. Der Meister liebt weder das Parteigezänke, noch die ausgeprägt öffentliche Musikpflege, und so ist es stets ein Ereignis von

besonderer Bedeutung, wenn Brahms der Öffentlichkeit nähertritt, um am Dirigentenpult die Aufführung eines neuen Kindes seiner Muse persönlich zu leiten. Die hier zu gebende Biographie bietet deshalb äußerlich nur ein dürftiges, fast allein auf die allgemeinsten Daten sich beschränkendes Material.

Am 7. Mai 1833 zu Hamburg geboren, als Sohn eines am dortigen Stadttheater wirkenden Kontrabassisten, zeigte Brahms schon im jugendlichsten Alter eine hervortretende Begabung für die Musik. Unter der Anleitung des sorgsamen, das junge Reis getreulich behütenden und pflegenden Ed. Marxsen in Altona gedieh der von Anfang an für die Musik bestimmte Knabe, der mit größtem Eifer und völliger Hingabe seinen Studien oblag, allmählich zu einem befähigten Virtuosen und vielversprechenden kompositorischen Talent, so daß er schon im vierzehnten Lebensjahre mit Beifall als Pianist auftrat und gleichzeitig eigene „Variationen über ein Volkslied" der Öffentlichkeit zuführte. Bis zum zwanzigsten Jahre verblieb Brahms in seiner Heimatstadt, in der damals gerade die Musik recht stiefmütterlich behandelt wurde, so daß die reiche Entwickelung unter so ungünstigen äußeren Verhältnissen um so mehr zu bewundern ist. Mit dem Violinisten Remenyi unternahm er dann im Jahre 1853 seine erste Konzertreise, auf der er u. a. mit Joseph Joachim und Franz Liszt bekannt wurde. Letzterer riet ihm, nach Düsseldorf zu Robert Schumann zu gehen, um dessen Urteil über seine Begabung zu vernehmen. Mit höchster Begeisterung hat R. Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik" unter dem Titel „Neue Bahnen" über den sich ihm bescheiden und anspruchslos Nähernden geschrieben, wie weiter unten noch des näheren belegt werden soll, und damit dem bis dahin fast unbekannt gewesenen Genius die allgemeine Aufmerksamkeit der Musikkreise, wie ein frisches, fröhliches

Selbſtvertrauen als erſte wichtigſte und entſcheidend bleibende Errungenſchaft beim Hinaustreten in die Welt geſchenkt. Während der nächſten drei Jahre unternahm Joh. Brahms mehrere Kunſtreiſen, bekleidete zeitweilig das Amt eines Chordirigenten und Muſiklehrers beim Fürſten von Lippe-Detmold, um 1856 wieder nach Hamburg zurückzukehren und ſich mehr und mehr der Kompoſition zu widmen. 1863 wurde er als Chormeiſter der Singakademie nach Wien berufen, unternahm inzwiſchen wiederum einige Konzerttournees und ſtand von 1872—1875 in der öſterreichiſchen Reſidenz der „Geſellſchaft der Muſikfreunde“ als ein vornehmlich durch ſeine muſterhafte Vorführung Bachſcher und Händelſcher Tonſchöpfungen allgemein geſchätzter Chordirigent vor. Die Daten der öffentlichen Thätigkeit Brahms', der 1877 von der Univerſität zu Cambridge und 1879 von der zu Breslau zum Ehrendoktor ernannt wurde, ſind in Obigem faſt ſämtlich genannt. Dazwiſchen liegt überall ein in der Stille, frei von jeder Reklameſucht gehaltenes, raſtloſes Arbeiten am Schreibtiſche, das nur zeitweilig kurz unterbrochen wird, wenn Brahms die Gaben ſeines Geiſtes, perſönlich die Aufführung leitend, der Mitwelt vorführt. So ſpielt ſich das muſikaliſch ſo überaus reiche Leben dieſes Tonmeiſters, äußerlich betrachtet, in ziemlich engen Grenzen ab. Vielleicht aber bleibt gerade hierdurch der Genius befähigt, uns ſo andauernd mit ſtets neuen, in vollſter Jugendfriſche erſtrahlenden Gaben zu beſchenken; denn, wie zu Eingang bemerkt, bietet ja die Gegenwart dem originalen Schaffen wenig günſtige Verhältniſſe, und daß Brahms ſeine Originalität niemals auch nur für einen Augenblick verleugnet hat, davon legt jedes ſeiner Werke ein vollgültiges Zeugnis ab.

Brahms' künſtleriſche Bedeutung iſt eine ſowohl in der Inſtrumental- wie in der Vokalmuſik gleich reiche. Trifft dies auch immerhin äußerlich nicht ganz zu, denn den vier großen

Symphonieen, vier Konzerten, Orcheſter-Variationen, Ouverturen, Sextetten, Quintetten, Quartetten, Sonaten u. ſ. w. ſtehen in dem „Deutſchen Requiem", „Triumphlied", „Nänie" ꝛc. nicht eine ähnliche Zahl umfangreicher Vokalwerke gegenüber — ſo ſpricht doch der innere Wert dieſer letzteren, wie der aller weiteren größeren oder kurzen Geſangskompoſitionen nicht minder, als der jener erſteren gleich beredt für die nach beiden Richtungen der Tonkunſt gleich bedeutende Produktionskraft des Komponiſten. Die Ergiebigkeit und der Wert der Brahmsſchen Muſe beſteht in dieſen beiden Kunſtgattungen nicht darin, überall Neues in neuen Formen zu ſchaffen, ſondern in der Erweiterung des als bewährt Überkommenen. Für die Erzeugniſſe der Inſtrumentalmuſik blieb ihm die Inſichabgeſchloſſenheit der von den Klaſſikern feſtgeſtellten Formen das leitende Kunſtprinzip, den Beſtrebungen der ſogenannten Programmmuſiker ſchloß er ſich nicht an; für die vokale Neugeſtaltung hielt er ſich, wie ſeine großen Vorgänger, einzig daran, daß die muſikaliſche Form dieſer im Dienſte der Dichtung ſtehenden Werke durch den textlichen Inhalt vorgezeichnet werde. — Wenn man Brahms trotzdem nach jeder Richtung hin in ſeinem Schaffen Urſprünglichkeit zuerkennen muß, ſo geſchieht dies, weil ſeine Ausgeſtaltung der Formen eine durchweg neue iſt, und der Schwerpunkt ſeiner geſamten Kompoſitionsthätigkeit in dieſen, uns überall feſſelnden Erweiterungen ruht. Gründet ſich auch vieles in der Brahmsſchen Muſik auf Reflexion, und kann man infolgedeſſen ſeine Tonſchöpfungen recht oft verſtandesreich nennen, ſo bleibt es doch außer Frage, daß die melodiſche Seite derſelben, alſo das warme Empfinden, nicht minder ergiebig vertreten iſt. Das erſte ſpricht für das muſikaliſche Können, das zweite für das abſolute Erfindungs- und Empfindungsvermögen; in der ebenmäßigen Verteilung beider Eigenſchaften bei Brahms liegt ein hoher

Triumph, den die jüngſte Epoche der Tonkunſt durch dieſen Berufenen zu verzeichnen hat.

Werfen wir nun, an der Hand des vortrefflich abgefaßten Simrockſchen thematiſchen Brahms-Kataloges (1887) einen orientierenden Überblick auf des Meiſters Arbeiten. Die bei den einzelnen Kompoſitionen eingeklammerte Jahreszahl giebt die Publikationszeit an.

II.

Vokalmusik ohne Orchester.

Bis Oktober 1890 hat Brahms 11 Hefte Chöre und Lieder für gemischte, 2 Hefte für Frauen- und 1 Heft für Männerstimmen ohne Begleitung geschrieben. Die Zahl der Konzert- und Kirchenwerke größeren Umfanges mit Orchester beträgt 9, die der Werke mit Begleitung einzelner Instrumente und obligaten Stimmen 6, mit Orgel 2; mehrstimmige Gesänge, als Chor- oder Soloquartette mit Pianoforte, erschienen 7 Hefte. Was nun die große Reihe der vielen einstimmigen Lieder und Duette mit Klavier betrifft, die bekanntlich eine sehr reiche ist, so repräsentiert diese nicht weniger als 48 Hefte. Gerade diese letzteren sind es, welche die größte Verallgemeinerung beim Publikum erlangt haben, und so möge denn eine kurze Besprechung dieser, einschließlich der Gesänge am Klavier für mehrere Solostimmen, den Anfang der ästhetischen Beleuchtung der Brahmsschen Vokalkompositionen bilden.

In keinem der vielen von Brahms so reich und ergiebig angebauten Teile der Gesangskomposition hat der Tonsetzer mehr den Herzenston angeschlagen, als im ein- und mehrstimmigen Liede mit Klavier. Von Op. 3 (1854) bis herauf zu seinen jüngsten Arbeiten wurde diese echt deutsche, speziell

von den Vorgängern so weit geförderte Kunstgattung von Brahms mit den herrlichsten Schöpfungen beschenkt. Neben der großen Fülle harmonischer Gestaltungen und den daraus entspringenden modulatorisch interessanten Kombinationen steht ihm das melodische Element, ohne welches das eigentliche „Lied" nicht gedacht werden kann, in reichster Fülle zu Gebote, ja, gerade dieses ist es, das den Kompositionen dauernde Lebensfähigkeit sichert. Meistenteils frei von mühseliger Reflexion, wendet sich sein Lied in vornehmer, aber nie absichtlich gewählter Sprache an den musikalisch Gebildeten und führt ihm das innerste Wesen der Dichtung verbildlicht vor die Seele. Von den vielen bis heute der Öffentlichkeit zugeführten, einstimmigen Liedern und Gesängen trägt jedes seinen eigenen Charakter, sie wirken insgesamt durch die Mannigfaltigkeit und bleiben frei von Monotonie. — Die Brahmsschen Lieder und Gesänge teilen sich in Einzelstücke und Cyklen; besonders gepflegt ist neben dem einstimmigen Liede das Duett, auch der Gesang von 4 Solostimmen. In den „Liebeslieder"-Walzern Op. 52 (1869), „Neuen Liebesliedern" Op. 65 (1875) (beide Opera auch vom Chor zu singen, mit vierhändiger Klavierbegleitung) und den „Zigeunerliedern" Op. 103 (1886) bietet Brahms Kompositionen, die als eine Fortsetzung der Schumannschen Op. 74, 103 und 138 angesehen werden können. Diese Art der Komposition ist von Schumann ins Leben gerufen worden. Trotz aller Verehrung für die reiche Phantasie Schumanns, der Brahms als Berufener auf diesem Gebiete folgen durfte, läßt sich nicht verhehlen, daß diese in Rede stehende Kompositionsgattung nur in ihren einzelnen Sätzen, nicht aber als einheitliches Ganze wirken kann; hierfür fehlt ihr der innere Zusammenhang und auch der hohe geistige Zug. Jedes dieser Werke bringt nur die lose Aneinanderreihung von Stimmungsbildern. Anders verhält es sich mit den Brahmsschen Quartettgesängen am Klavier. Diese treten

nicht als Cyklen, ſondern als Einzelſtücke auf. Gerade alle Opera dieſer Gattung — Brahms publizierte 3 Quartette als Op. 31 (1864), desgleichen 3 als Op. 64 (1874) und 4 als Op. 92 (1884) — ſind Meiſterwerke und ſtehen als ſolche faſt einzig in der neuen Lyrik da.

Unter den einſtimmigen Liedern ragen aus der früheren Kompoſitionszeit beſonders hervor „Liebestreu" Op. 3 Nr. 1 (1854), „Wie biſt du meine Königin" Op. 32 Nr. 9 (1864) und vor allen die 5 Hefte Romanzen aus Tieks „Magelone" Op. 33 (1865 und 1868). Auch die neueren und neueſten Opera bringen faſt ausnahmlos Herrliches, ſo die Liederhefte Op. 95, 96, 106, 107 u. ſ. w. und namentlich die Geſänge für eine Altſtimme mit Klavier und Bratſche Op. 91 (1884). Von den Duetten und Wechſelgeſängen ſind beſonders anzuführen die Duette für Alt und Bariton Op. 28 (1864), ferner u. a. die Romanzen und Balladen Op. 75 (1878) und Op. 84 (1882). Es dürfte eine ſchwierige Aufgabe ſein, von all dem Schönen, was die Brahmsſche Liedkompoſition gebracht hat, hier das Schönſte auszuſuchen und mit wenigen Worten erſchöpfend zu charakteriſieren. Die Hauptſache ruht darin, daß, wie oben ausgeſprochen, das Brahmsſche Lied alles *nach* Schumann und Franz Gebotene an Wert überragt und ſomit als eine Fortſetzung des Schubert-Schumannſchen Liedfrühlings angeſehen werden kann.

Im Anſchluß an dieſe allgemein gehaltene Beleuchtung der Kompoſitionen mit Klavier ſei nun derer gedacht, welche für *Chor*geſang a capella geſchrieben ſind. Welch reicher Juwelenſchatz offenbart ſich auch hier! Der eigentliche a capella-Geſang, der von den älteren Meiſtern ſo vielfach, aber dennoch meiſtens auf religiöſem Tongebiet gepflegt und, ſtreng betrachtet, in ihrem Schaffen zur höchſten Vollendung gebracht wurde, hat nur verhältnismäßig wenig neuzeitliche Nacheiferer zu verzeichnen, die es vermochten, gleich

Muſtergültiges hierin zu bieten. Als Schubert, Schumann und Mendelsſohn mit ihren ſich in zahlreichen Werken äußernden Ideen eine neue, unabhängig von früheren Richtungen bleibende Kunſtform ins Leben gerufen hatten, folgten viele Tonſetzer ihrem Beiſpiele, wenn auch mit geteilten Erfolgen. Zu den Auserwählten hierin zählt Brahms, der es verſtand, die Ideen der älteren a capella-Kompoſition mit denen der neueren Tonſetzer zu verſchmelzen und ſomit Kunſtwerke reichhaltigſten Wertes darzubieten, die nach jeder Richtung hin des Neuen viel enthalten. Wie außerordentlich wirken ſchon die fünfſtimmigen Motetten Op. 29 (1864), dann die vierſtimmigen Op. 74 (1879), ſodann die „Deutſchen Feſt- und Gedenkſprüche“ Op. 109 (1889) und die Motetten Op. 110 (1890). Von den Motetten Op. 74 zeichnet ſich vornehmlich Nr. 1 „Warum iſt das Licht“ durch abſolute Schönheit und Tiefe des Gedankeninhaltes aus. Der erſte Satz derſelben, in dem der Kanon die Tonarten D, A, E und H moll (eine eigenartige, ſich jedoch aus dem Textinhalt ergebende Folge) mit Zwiſchen-Modulationen berührt, iſt außerordentlich intereſſant, ebenſo der ſechsſtimmige kanoniſche Satz „Laßt uns unſer Herz“. Von beſonderem tonkünſtleriſchen Werte iſt die geſanglich ſchwierige Bearbeitung des Schlußchorals „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“. Die zweite Motette desſelben Opus „O Heiland, reiß die Himmel auf“ bietet in ihren fünf Verſen einen erſtaunlichen Reichtum polyphoner Geſtaltungen auf Grund ſtellenweis überraſchend wirkender Modulationsfolgen. — Boten auch ſchon die beiden fünfſtimmigen Motetten Op. 29 eine unverkennbare Fülle von Schönheiten, ſo übertrifft doch Op. 74 dieſelben noch an Bedeutung. Im Verhältnis zu dieſen letzteren bietet wieder Op. 110 noch manche Steigerung; im großen ganzen betrachtet, ſteht jedoch Op. 74 und beſonders hier Nr. 1 von allen Motetten, die Brahms bis jetzt geſchrieben hat, obenan. Nr. 1 der doppelchörigen Motetten Op. 110 „Ich aber

bin elend" entfaltet sich reich auf einfach harmonischer Basis. Wie viel tiefer als die meisten der neuesten Tonsetzer vermag sich Brahms in den religiösen Stil, dem jeder die rechte Aussprache widmen möchte, zu versenken. Während die meisten Komponisten der Jetztzeit sich entweder in Nachbildungen oder in zu großem Gefühlspathos ergingen, nimmt Brahms unser Denken und Empfinden vollends durch Neugestaltungen gefangen, die sich als Ergebnis einer reichen tonkünstlerischen Erfindung zu erkennen geben und nie Absichtliches zeigen.

Was nun die „Deutschen Fest- und Gedenksprüche" Op. 109 betrifft, so bieten auch diese, ein zusammenhängendes Ganzes bildenden Tonsätze Außerordentliches. Es liegt etwas Großes, Erhabenes in diesem von wahrer Frömmigkeit durchzogenen achtstimmigen Chorwerk, dem markige Schriftworte (mit Beziehung auf Deutschlands Einigkeit und Größe) zu Grunde gelegt sind. Wohl sind es hier Stimmenverschlingungen kompliziertester Art auf wechselreichster Harmonie, wohl ist das Ganze eine tonkünstlerische Arbeit im weitesten Sinne — aber die Hauptsache bleibt die, daß Gemüt und Herz von dieser Musik aufs tiefste ergriffen werden. Interessant und dabei klangvoll ist der vierstimmige Kanon in Nr. 2 des Werkes und vor allem fesselnd der Schluß von Nr. 3. Die drei in F, C und wieder F dur stehenden Sätze bieten allerdings der Ausführung nicht geringe Schwierigkeiten, doch tritt die Überwältigung der Anforderungen in keinem der drei Sätze äußerlich in den Vordergrund; überall bleibt der musikalische Grundgedanke und seine Ausarbeitung die Hauptsache.

Auch das weltliche Gebiet des a capella-Gesanges, welches in den Kompositionen für gemischte Stimmen in vielen Tonsätzen verschiedenartigsten Inhaltes so reich von Brahms bebaut wurde, weist ohne Ausnahme Vorzügliches auf. Wie sehr hier die textliche Grundlage (Dichtungen aus dem poesie-

reichen Deutſchen Liederfrühling ꝛc.) für die Form überall beſtimmend war, zeigt ſich nicht nur äußerlich, ſondern in jedem uns ſofort feſſelnden Zuge. Das Wiederholen der Texteswortе tritt nur da auf, wo es der Inhalt derſelben bedingt oder zuläßt.

Vergleicht man die Geſänge religiöſen Inhaltes mit ſeinen weltlichen Geſängen, ſo zeigt ſich die einzig von den Dichtungen beſtimmte Muſik auf Grund eines wechſelreichen Satzbaues überzeugend klar. Polyphon geführt ſind die meiſten dieſer Sätze, aber ihr Stimmengang iſt ein ungemein freier und mannigfacher. Der Oberſtimme verbleibt das erſte Wort, jedoch ſind die übrigen Stimmen nicht minder ſelbſtändig gehalten, keine ſinkt zur bloßen Füllſtimme herab. Über alle hierher gehörende Lieder und breiter ausgearbeitete Geſänge iſt jener romantiſche Zauber poetiſch-wahrer Auffaſſung ausgebreitet, der den Hörenden, ähnlich wie bei Schumann in ſeinen Bannkreis zwingt. Wie unvergleichlich wirkt z. B., um nur ein einziges Tonſtück anzuführen, das ſechsſtimmige „Vineta" Op. 42 Nr. 2 (1868). Gerade dies ſinnige Erfaſſen der Dichtungen, welches überall mit der ſtrengſten Charakteriſierung der Situationen Hand in Hand geht, zeugt von der reichen Innerlichkeit des Komponiſten. Nur da, wo es die Dichtung fordert, tritt jenes ſtarre Weſen in der Tonſprache auf, welches der Brahmsſchen Muſe ſo oft unverdienterweiſe auch bei anderen, namentlich größeren ſeiner Tonwerke nachgeſagt wurde. — Als ein echter Vokalkomponiſt darf nur der angeſehen werden, welcher es wie Brahms vermochte, ſeine tonkünſtleriſche Auffaſſung ſtets im Dienſte des Textes zu halten.

Die Kinderzeit der Liedkompoſition mit ihren liebenswürdigen Anfängen iſt längſt vergangen; die Gegenwart fordert reichere Geſtaltungen. Daß aber trotz alledem die Form und Urkraft des einfach gegliederten Volksliedes unſerem Meiſter in den geeigneten Momenten leitend geblieben iſt,

beweiſen eine große Anzahl ſeiner Kompoſitionen; hat er doch auch 1864 Volkslieder vierſtimmig herausgegeben, denen bereits 8 Jahre früher Volks-Kinderlieder mit hinzugefügter Klavierbegleitung voraufgegangen waren.

Daß Brahms die Litteratur des Männergeſanges nur wenig mit neuen Schöpfungen beſchenkte, iſt zu bedauern. Wollte man hierfür einen triftigen Grund finden, ſo könnte dies wohl nur der ſein, daß ihm der ſtimmlich begrenzte Tonumfang hier nicht genügte. Dieſem gegenüber bleibt es aber unerklärlich, daß Brahms das Lied für Frauenſtimmen, welches ſich doch ebenfalls nur auf ein beſcheidenes Tongebiet erſtreckt, ſo reich gepflegt hat. Aus der Zahl der für weiblichen Chor geſchriebenen 19 Kompoſitionen mit und ohne Begleitung (drei Opera), ragen zunächſt die 4 Geſänge Op. 17 (1862) mit Harfe und 2 Hörnern, wie die Lieder und Romanzen Op. 44 (1866) hervor. Die erſtgenannten wirken ſowohl klanglich wie reinmuſikaliſch außerordentlich ſchön. Sie ſind die herrlichſte Blüte auf dieſem, nach Brahms des öfteren auch von anderen Komponiſten (z. B. von A. Jenſen) gepflegten Kunſtgebiete. Die eigenartige Inſtrumentation des Op. 17 iſt neu und wirkt in ihrem Klangreiz nicht beſtrickend, ſondern nur als unerläßliches Ausdrucksmittel, wie beſonders auch als geeignetes Fundament für den des ſonoren Baſſes naturgemäß entbehrenden Chor. Die 12 Lieder und Romanzen ohne Begleitung Op. 44 ſind ein Erguß reinſter Poeſie und überragen zum Teil noch die Tonſtücke ähnlicher Art Schumanns.

Viel wäre noch über manche der kurzgefaßten mehrſtimmigen Kompoſitionen des Meiſters anzuführen, doch dürften die hier gegebenen Hinweiſe auf einzelne derſelben ausreichen, um das gründliche Selbſtſtudium anzuregen.

III.

Größere Vokalwerke mit Orcheſter.

Die Betrachtungen der Vokalwerke mit Orcheſter, denen in dieſer allgemein zu haltenden Skizze jedoch ein weiterer Raum gegeben werden muß und von denen Brahms von 1861 bis 1883 neun größeren wie kleineren Umfanges der Öffentlichkeit zugeführt hat, dürften ſich am geeignetſten durch einen Ausſpruch Schumanns, der ſo oft citiert wurde und ſich in der Zeitſchrift für Muſik Bd. 39 Nr. 18 vom 28. Oktober 1853 findet, einleiten laſſen. Am Schluß des von Schumann geſchriebenen Artikels „Neue Bahnen" heißt es in Bezug auf den damals 19jährigen Brahms: „Wenn er ſeinen Zauberſtab dahin ſenden wird, wo ihm die Mächte der Maſſen, im Chor und Orcheſter, ihre Kräfte leihen, ſo ſtehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimniſſe der Geiſterwelt bevor. Möchte ihn der höchſte Genius dazu ſtärken, wozu die Vorausſicht da iſt, da ihm auch ein anderer Genius, der der Beſcheidenheit innewohnt. Seine Mitgenoſſen begrüßen ihn, bei ſeinem erſten Gange durch die Welt, wo ſeiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeern und Palmen, wir heißen ihn willkommen als ſtarken Streiter."

Diese prophetischen Worte gingen durch die ganze Musikwelt; man wollte ihrem Inhalte in vieler Beziehung anfangs nicht beistimmen, da man Schumanns Ausspruch für übertrieben und daher unmotiviert hielt. Auch noch in der ersten Hälfte der 1860er Jahre wurde der Brahmsschen Muse nur bedingungsweise ihre Bedeutung zugestanden; nach den ersten Aufführungen des „Deutschen Requiems" war jeder Zweifel an die hervorragende schöpferische Kraft des Tonsetzers besiegt und die Richtigkeit der Schumannschen Prophezeiung wurde allgemein zugestanden.

Die von Op. 12 bis Op. 89 aufsteigende Skala der Vokalwerke mit Orchester erreichte ihren ersten Höhepunkt im „Deutschen Requiem" Op. 45. Diesem siebensätzigen umfangreichsten Chorwerke des Meisters stehen die Kantate „Rinaldo" und das „Triumphlied" an äußerer Ausdehnung am nächsten. Die übrigen 6 Kompositionen sind einsätzig. Zur bequemeren Übersicht mögen hier zunächst die 9 Werke chronologisch der Reihe nach genannt werden:

Op. 12. Ave Maria für weiblichen Chor, Orchester oder Orgel. (1861.)
Op. 13. Begräbnisgesang für Chor mit Blasinstrumenten. (1861.)
Op. 45. Ein deutsches Requiem für Soli, Chor und Orchester. (1868.)
Op. 50. Rinaldo. Kantate für Tenor, Solo, Männerchor und Orchester. (August 1869.)
Op. 53. Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester. (Januar 1870.)
Op. 54. Schicksalslied für Chor und Orchester. (Dezember 1871.)
Op. 55. Triumphlied für achtstimmigen Chor und Orchester. (1872.)
Op. 82. Nänie, für Chor und Orchester. (1881.)
Op. 89. Gesang der Parzen, für sechsstimmigen Chor und Orchester. (1883.)

Die beiden erstgenannten Werke sind, obwohl nur kurz gehalten, doch keineswegs von nur untergeordneter Bedeutung,

man könnte ſogar behaupten, daß der „Begräbnisgeſang", deſſen Tonweiſen von erſchütternder Wirkung ſind, ſchon eine gewiſſe Vorahnung vom „Requiem" geben. Während das liebliche, von Zartheit und frommer Ergebung erfüllte „Ave Maria" den andachtsvollen Hörer in die Stimmung des der katholiſchen Kirche angehörenden Kirchenliedes verſetzt, erſtrebt die Muſik des Begräbnisgeſanges eine Ausſöhnung mit der uns erfüllenden Trauer über liebe Dahingegangene, wie ſie außer von Händel, Bach und Beethoven kaum erhebender geſchildert worden iſt. — In einfachen, aber düſteren Klängen führt der Tonſetzer in ſeinem Begräbnisgeſange dem Hörenden ein ergreifendes Bild vor die Seele. Der ſchwer dahinſchreitende Trauermarſch, dem die Inſtrumentation (2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner, 3 Poſaunen, Tuba und Pauken) ein eigenartiges Kolorit im Verhältnis zu den Männerſtimmen giebt, gewinnt gerade durch die dunkle Färbung dieſer Orcheſtration noch an Bedeutung. Kein einziger verſöhnender Ton wird in dem Mollteile vernommen; erſt in dem weichen C dur-Satze wird der Troſt durch den feſten Glauben an die Unſterblichkeit der Seele in frommen, ſanften Harmonien, die aus einer beſſeren Welt zu uns herüber ertönen, geſpendet.

Zwiſchen dem „Begräbnisgeſang" und dem „Requiem" liegt die geringe Spanne Zeit weniger Jahre. Die entſchiedene Selbſtändigkeit, welche im Verlaufe dieſer kurzen Zeit überraſchend ſchnell ſich weiter entwickelte und in jedem neuen Geiſtesprodukte, gleichviel welcher Kunſtgattung dasſelbe gewidmet war, neue Beweiſe eines untrüglichen Vorhandenſeins offenbarte, ſchuf in dem „Deutſchen Requiem" ein Werk, das in gewiſſem Sinne in ſeiner Art das Hervorragendſte iſt, was die Jetztzeit auf dieſem Gebiete gebracht hat. Das Requiem erregte überall von ſeinen erſten Aufführungen in Wien (Herbſt 1867) und Bremen (Karfreitag 1868) an bis

heute jedesmal die größte Teilnahme und Begeisterung, welche sich voraussichtlich nie abschwächen werden.

Brahms' Kirchenmusikstil überhaupt und derjenige in seinem „Deutschen Requiem" im besonderen läßt sich etwa als aus einer innigen Verschmelzung der den älteren Meistern eigenen tiefreligiösen überzeugungstreuen Glaubensstrenge mit den freieren künstlerischen Regungen der inzwischen ungleich weiter entwickelten Musiksprache hervorgegangen bezeichnen.

Tiefergreifend sind die dem Requiem zu Grunde gelegten Bibelworte, deren Idealisierung die Tonsprache des Meisters in herrlicher Weise gegeben. Versuchen wir nun, den einzelnen Teilen etwas näher zu treten. Nr. 1 F dur (Matth. 5) „Selig sind, die da Leid tragen" ist vielleicht in seinem Totaleindruck das schönste Tonstück des ganzen Werkes. Unvergleichlich ist die Des dur-Stelle, wo erst Tenor, dann Sopran und schließlich der Baß und Alt den Text „Werden mit Freuden ernten" (Ps. 25) imitatorisch in wirkungsvollem rhythmischen Gegensatz ausführen. Nr. 2 B moll, mit seinem Trauermarsch-Thema „Denn alles Fleisch ist wie Gras" (Jes. 40, Petri 7, 24), erinnert in der Ausdrucksweise an den „Begräbnisgesang". Unter den hervorragendsten Stellen von Nr. 2 sind zu nennen „Siehe, ein Ackermann", ferner „Das Gras ist verdorret" und der fugierte Schlußchor „Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen". Nr. 3 des Requiem beginnt mit einem ergreifend wirkenden Baritonsolo, das dem Gesange eines Priesters zu vergleichen ist: „Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß" (Ps. 38), und das durch seine eigenartige Orchestration, besonders durch das wiederholt erklingende A der großen Oktave in den unteren Mittelstimmen einen eigenartigen dunklen, aber äußerst charakteristischen Ausdruck erhält. Im Verlaufe steigert sich durch die Abwechselung von Chor und Solo dieser Satz mehr und mehr, bis er zu dem Orgelpunkt auf A gelangt bei den Worten „Ich hoffe

auf dich", der die Orgelpunkt-Fuge auf D „Der gerechten Seelen ſind in Gottes Hand" (Weish. 3, 1), ein Wunderwerk polyphonen Stils, vorbereitet und dann dieſes Tonſtück in großartiger Weiſe abſchließt. Der hier gebotene Aufwand inſtrumentaler Mittel iſt faſt übermächtig und läßt manchmal den Chor nicht zur vollen, ihm als Gedankenträger zukommenden Entfaltung gelangen. Die von Brahms in dieſer 36 Doppeltakte umfaſſenden Orgelpunkt-Fuge offenbarte kontrapunktiſche Meiſterſchaft ſucht ihresgleichen unter den Zeitgenoſſen und darf den beſten klaſſiſchen Muſtern an die Seite geſtellt werden. Die Orcheſtration der Fuge iſt eine aus dem Gedankengange der Motive ſich entwickelnde, allen äußeren Glanz verſchmähende. Nr. 4: „Wie lieblich ſind deine Wohnungen" (Pſ. 83) dürfte den Laien der zugänglichſte ſein. Muſikaliſch iſt dieſer Satz jedoch der am wenigſten bedeutende des ganzen „Requiem". Sein melodiſcher Grundgedanke, der in ſchöner Weiſe verarbeitet wird, erinnert zu offen an Mendelsſohn. Nun folgt als Nr. 5 das im Arioſoſtil gehaltene Sopranſolo mit Chor „Ihr habt nun Traurigkeit" (Joh. 16, 22), — „Sehet mich an" (Sirach 51, 13), worauf der Chor in rührend ergreifender Weiſe antwortet: „Ich will euch tröſten, wie einen ſeine Mutter tröſtet." Hier ſoll der Sologeſang des Sopran, einer Engelſtimme vergleichbar, gewiſſermaßen über dem Chor ſchweben; er ſpendet ſeine Troſtesworte der ganzen hoffenden Menſchheit in idealer Weiſe. Die ſchöne Melodie wird von einer Begleitung getragen, die ihr noch erhöhten Reiz verleiht. Die zwei weiteren Abteilungen des Werkes ſind muſikaliſch nicht minder reich als die vorangegangenen und führen das „Requiem" in künſtleriſch erhebender, wie gedankenreicher Weiſe zu Ende. Gerade hier ſind wieder manche Höhepunkte, ſo z. B. die Stelle, wo die Baritonſoloſtimme die Auferſtehung verkündigt: „Siehe, ich ſage euch ein Geheimnis" (1. Kor. 15, 51), ferner „Tod, wo iſt dein Stachel",

dann die großartige Doppelfuge und endlich der herrliche Schluß, der wieder die Anfangsmotive bringt: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben" (Off. 14, 13).

Dem „Requiem" folgt die große Konzertkantate „Rinaldo" für Tenorsolo, Männerchor und Orchester, mit deren Komposition sich Brahms lange beschäftigte und die ihm sehr am Herzen lag. Die erste Aufführung fand 1869 in Wien statt. Der hier zu Grunde liegende Goethesche Text ist dem 16. Gesange aus Tassos „Das befreite Jerusalem" entlehnt und behandelt die Episode in demselben, wo der tapfere Held Rinaldo, von Armidas Reizen gefesselt, sich von dem Zauberbann umstricken läßt und, seiner Pflichten vergessen, in Unmännlichkeit verfällt. Armida selbst tritt in der Kantate nicht auf. Dieser, für eine Konzert-Kantate geeignete Stoff, den Goethe mit zwei anderen Dichtungen ähnlicher Anlage („Idylle" und „Die erste Walpurgisnacht") für eine musikalische Verwendung schrieb (siehe in den Annalen oder Tag- und Jahresheften, 1794 bis 1822, den 1811 überschriebenen Abschnitt), hat, wenn auch in anderer Form dichterisch verschiedenartig aufgefaßt, manchen Tonsetzern den Impuls zu den verschiedenartigsten musikalischen Kompositionen gegeben, abgesehen von den auf demselben Sujet ruhenden zahlreichen Opern 2c.

In der Goetheschen Behandlung des wirkungsvollen Stoffes erhält Rinaldo eine höhere Idealisierung, indem ihn der Dichter als menschlich liebenden Jüngling aufs wärmste schildert. Brahms hat den textlichen Inhalt bis ins einzelne erschöpfend in seiner Musik vortrefflich geschildert und in der Charakterzeichnung des Helden, wie nicht minder in der Schilderung seiner Befreiung Vorzügliches geleistet. Auch hier spricht seine Musik nur durch den Gedankenreichtum, und auch selbst da, wo ihr ein im gewissen Sinne äußerer Effekt nahegelegen hätte, wie z. B. bei der Scene, wo dem selbstvergessenen Helden sein eigenes entstelltes Bild vor-

gehalten wird, hat es der Tonſetzer verſchmäht, das Entſetzen, welches den Helden erfaßt, durch ein rein äußerliches Klangſpiel, eine Art Freskomalerei, beſonders zu markieren. Die Sologeſänge des Rinaldo, wie die ſtellenweiſe Frömmigkeit atmenden Chöre, vornehmlich das Finale des Werkes, ſind von tiefer muſikaliſcher Wahrheit.

Die in Brahms Vokalkompoſitionen oft hervorgetretene entſchiedene Vorliebe für die Dichtungen Goethes äußerte ſich weiterhin in der, ein Jahr nach „Rinaldo" publizierten „Rhapſodie", Fragment aus Goethes „Harzreiſe im Winter". Brahms hat den ernſten bedeutungsvollen Text im Arioſoſtil komponiert. Die Muſik iſt auch hier von Anfang bis zu Ende von hohem Wert; ſie iſt ein Erguß tiefſter Schwermut. Die hier ſtellenweis farbenreiche Orcheſtration vereinigt ſich in ſymphoniſcher Weiſe mit dem Solo- wie Chorgeſange aufs unmittelbarſte; ſie trägt dieſe und bereitet vor oder führt weiter, je nachdem es der dichteriſche Inhalt fordert. Der Eintritt des den Solo-Alt begleitenden Männerchores, gleichſam als wenn in der Ferne flehende Stimmen die Bitten des Einſamen noch eindringlicher machten — iſt von erhabener Schönheit. Hier, wo alles ſich zu inbrünſtigem Gebet vereinigt, ſind Melodie und Begleitung durchaus einfach, während dagegen die Kolorierung bei den vorausgegangenen düſteren Stellen die entſprechend dunkle Stimmung zu charakteriſieren berufen war. Schließlich ſei hier noch daran erinnert, daß der Dichtung Goethes ein perſönliches Erlebnis zu Grunde liegt[1]).

Das „Schickſalslied" iſt von keiner größeren Ausdehnung als die „Rhapſodie". Der ernſte F. Hölderlinſche Text, welcher hier die Anregung gegeben hat, klingt dem Wortlaut nach allerdings ſpröde, ſein tieferer Gedankenkern aber, der

[1]) Näheres hierüber findet man in der Hempelſchen Ausgabe der Werke des Dichters. Band I Seite 148.

den Tondichter ungemein fesselte, verkündet dem schwachen Sterblichen nur tiefbedeutsame Wahrheiten. Die beiden ersten Strophen der Dichtung sind außerordentlich schön komponiert; jedes Motiv hat seine zutreffende Bedeutung, Chor und Orchester ergehen sich, einander ablösend oder unterstützend, in ernsten Wendungen, melodisch und harmonisch gleich interessant. Der Schwerpunkt liegt jedoch in der dritten Strophe, dem Gegensatze „Doch uns ist gegeben". Ergreifend ist der Schluß des Allegro „Ins Ungewisse hinab" mit den eigenartigen Harmoniefolgen. Unbeschreiblich beruhigend, wirkt dagegen das Nachspiel des Orchesters, wo das erste Thema anstatt in Es in C dur — gewissermaßen als ein Trost von oben — wieder auftritt. War auch die Anwendung vieler instrumentaler Mittel notwendig, so zeigt doch Brahms wieder hier, wie groß seine Kunst in der stilgerechten Verwendung dieser Mittel ist; nirgend tritt die Instrumentation in Absichtlichkeiten auf, sie folgt nur einer treuen Ausdeutung der dichterischen Idee.

Die Brahmsschen Vokalwerke mit Orchester, deren Höhepunkt unbestreitbar im „Requiem" ruht, können bis hierher in 2 Abteilungen zerlegt werden, deren erste das „Ave Maria" und den „Begräbnisgesang" gebracht hatte. Das nun fast unmittelbar dem „Schicksalsliede" folgende „Triumphlied" bildet einesteils wohl den Schluß der zweiten Abteilung, kann aber auch als Beginn einer dritten angesehen werden; denn dasselbe ist in seiner ganzen Haltung und Stilweise entschieden gewaltiger als die Vorgänger; streng betrachtet nimmt es jedoch eine isolierte Stellung ein. Das „Triumphlied" verdankt seine Entstehung den deutschen Siegen von 1870 und ist dem deutschen Kaiser Wilhelm I. gewidmet. Für den Text hatte Brahms kraftvolle Worte aus der Offenbarung Johannis Kap. 19 über Babels Fall gewählt, und wahrlich, kein Gelegenheitsgedicht hätte hier geeigneter sein können. Das ganze Volk vereinigt sich zum Lobe des Herrn,

ein volles achtstimmiges Halleluja verkündigt uns die großen siegreichen Thaten; die zwei Chöre, welche der Tonsetzer für die wuchtige Interpretation der Worte verwendet, werden miteinander in stete großartige Beziehung gebracht, so daß das ganze, aus drei ausgedehnten Sätzen bestehende Werk als volltönendes Dankgebet ein durchaus triumphales Gepräge trägt. Zu Anfang des dritten Satzes steht ein einleitendes, sehr wirkungsvolles Baritonsolo: „Und ich sah den Himmel aufgethan."

Die erste Aufführung des „Triumphliedes" fand am 5. Juni 1872 unter Levi in Karlsruhe statt. Noch im Dezember desselben Jahres wurde es unter Brahms eigener Direktion im ersten außerordentlichen Gesellschaftskonzert in Wien vorgeführt. Die Wiener waren außer sich vor Begeisterung. Mit dieser Vorführung des „Triumphliedes" führte sich Brahms in Wien als artistischer Direktor der „Gesellschaft der Musikfreunde" ein, welche Stellung er nach Rubinstein übernommen hatte. Im Sommer 1874 brachten ihm die Aufführungen des „Triumphliedes" beim niederrheinischen Musikfest in Köln, wie beim fünfzigjährigen Jubiläum des Cassseler Gesangvereins und dem Musikfest in Zürich, unter seiner Leitung, die großartigsten Erfolge. Überall, wo außerdem das Werk noch vorgeführt wurde, in Leipzig, Bremen, Hamburg ꝛc. war die Begeisterung eine gleiche.

Manche Beurteiler haben das „Triumphlied" noch über das „Requiem" gestellt. Die Meisterschaft im Kontrapunkt giebt allerdings dem Werke die größte Bedeutung, aber dennoch, bei all den vielen Schönheiten, bei all den erhabenen Stellen macht das ganze „Triumphlied" nicht den in sich abgeschlossenen, künstlerischen Eindruck, wie das „Requiem". Für die lauteren Gefühle der Freude hat Brahms nie den Ausdruck so überzeugend getroffen, wie für die Trauer. Die dunkle Färbung, die viele seiner größeren wie kleineren Werke

tragen, ist eine besondere Eigenart seiner Schreibweise, hier ist es eben Brahms, der sein eigenes Selbst giebt, eine innere Schwermut ohne Kränkelei, und in diesen Momenten spricht er, verwandt mit Schubert und Schumann, am unmittelbarsten zu uns.

Eben darum hat der erste Chorsatz des „Triumphliedes" so hoch bewegt derselbe auch gehalten ist, da es sich hier um den Ausdruck der größten Freude um die errungenen Siege handelt, am wenigsten Originalität. Der Komponist giebt einen breit angelegten Chor im Geiste Händels, nur moderner, denn unsere Zeit ist eine andere. Die Grundgedanken, in Anregung der Ereignisse, sind, obwohl aus dem Text hervorgegangen, doch nicht von innerster überzeugender Kraft. Der erhabene Geist Händels schwebte dem Meister bei der Komposition dieses Satzes anscheinend stets vor, alles im Chor ist breit ausgeführt, aber mehr in Anregung des Vorbildes, als aus innerstem Drange. Der bedeutsamste Satz des „Triumphliedes" ist der zweite, hier ist es wieder Brahms in seinem eigenen Wesen; von Anfang bis zu Ende ist hier alles selbständig dastehend, ganz frei von Anklängen an irgend einen Tonsetzer. Herrlich ist der Schluß des zweiten Teiles, wo einzelne Instrumente und Stimmen sich in der Choralmelodie „Nun danket alle Gott" ergehen. Auch der Schlußsatz ist, wenn auch Anklänge an Händel wieder vorkommen, dennoch ganz eigenartig, ohne absichtlich Herbeigesuchtes zu enthalten. Dem großen Publikum wird jedoch der erste Chor am klarsten bleiben, denn hier ist der Gestaltung am leichtesten zu folgen und, wie auch immer die Stimmen sich verschlingen, erscheint doch der Wechsel der Akkorde nicht so schnell und häufig wie in den beiden anderen Sätzen. Die Meisterschaft in der strengen Polyphonie ist bei keinem Komponisten der Jetztzeit in gleicher Weise so anzutreffen; man erinnere sich nur der Orgelpunkte, die sämtlich eine staunenswerte Handhabe aller Mittel der Kontrapunktik zeigen.

Neun Jahre nach der Publikation des „Triumphliedes“ erſchien ein Werk für Chor und Orcheſter, das ſich bis heute in ungeſchmälerter Weiſe der rückhaltloſen Anerkennung der Kunſtgebildeten erfreut. Das Chorwerk „Nänie“, welches ungefähr in der zweiten Hälfte des Jahres 1881 geſchrieben wurde, kam zuerſt am 6. Dezember 1881 in Zürich unter Leitung des Komponiſten, kurz vor der Veröffentlichung der Partitur, zu Gehör. Die Aufnahme des Werkes war eine ſenſationelle, desgleichen in Baſel, wo dasſelbe da capo begehrt wurde. Überall, in Wien, Dresden, Hamburg, New-York ꝛc. waren die Erfolge die gleichen. Die Kompoſition der ernſten Schillerſchen Dichtung iſt in jedem Zuge dem Dichter ebenbürtig; es beſteht zwiſchen ihr und dem „Schickſalslied“ eine unzweideutige Verwandtſchaft, nur daß in dieſem neueren Werke alles muſikaliſch noch mehr vertieft erſcheint. Die der Dichtung innewohnende ernſte Stimmung hat Brahms mit überzeugender Wahrheit ausgeprägt; getragen von reicher, ſinniger Begleitung, ergeht ſich der Chorgeſang in kunſtvoller, dabei ſcharf charakteriſtiſcher Polyphonie. Wie in dem „Schickſalslied“, tritt auch in der „Nänie“ der Hauptſatz zweimal, zu Anfang und zum Schluß auf und iſt hier in ſeinem breiten $^6/_4$-Takt von außerordentlicher Wirkung. In dieſem Hauptſatze bildet die Mitte in Fis dur „Aber ſie ſteigt aus dem Meere“ ($^4/_4$-Takt) als majeſtätiſch durchgehender Satz ein herrliches Gegenthema.

Den Beſchluß der Betrachtungen der Chorwerke des Meiſters bildet der „Geſang der Parzen“, ein Tonſatz von hohem Kunſtwert, deſſen Kompoſition in das Jahr 1882 fällt. Der Tonſetzer hat ſich in der Dichtung aus Goethes „Iphigenie“ einen bedeutungsvollen Text gewählt, deſſen ernſter Grundgedanke und Ideengang ähnlich wie beim „Schickſalslied“ und der „Nänie“ dem innerſten Weſen des Komponiſten beſonders zuſagen mußte. Bei aller Verwandtſchaft mit jenen wahrt ſich der „Geſang der Parzen“ doch die volle

musikalische Selbständigkeit. Das sechsstimmige hochinteressante Werk ist weniger polyphon als die „Nänie", es wirkt aber durch seinen hoch-tragischen Ernst außerordentlich. Gleich der Anfang, das kraftvolle Vorspiel, führt in die inhaltreiche Stimmung ein. Auf die Instrumental-Einleitung, in der anfangs die Haupttonart D moll nur vorübergehend ertönt, später jedoch festgehalten wird, folgt die Recitation des Chors, und zwar erst bei den drei Männerstimmen mit den Worten „Es fürchten die Götter das Menschengeschlecht", hierauf die weiblichen Stimmen. Dieser Anfang ist überwältigend, er sagt eigentlich schon alles oder weist vielmehr auf alles Kommende hin. Erst bei den Worten „Der fürchte sie doppelt, den nie sie erhoben" singt der ganze sechsstimmige Chor zusammen, eine Steigerung, die im dichterischen Inhalte ihre Begründung hat. Weiter und weiter entwickelt sich der von charakteristischer Instrumentation getragene Vokalsatz zu immer größerer Breite und wechselvollster Ausarbeitung, bei der die eigenartige Harmonik besonders zu beachten ist. Trotz der unverkennbaren Reflektion, welche die musikalische Verbildlichung aufweist, bleibt auch in diesem Werke der warm empfindende Musiker selbst herrschend; dies beweist besonders noch die Auffassung des Schlusses der Dichtung, dessen melodische Führung von der D dur-Stelle an „Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge" der Komposition einen musikalisch milderen Ausdruck verleiht, als man dem bisherigen Inhalte der Musik nach erwartet hatte. Aber noch einmal erscheint das ernste düstere Stimmungsbild ganz am Schluß, wo der Chor im dunkler gefärbten unisono die Worte „So sangen die Parzen" intoniert.

Seit dem 8. Dezember 1882, wo das Werk zuerst in Basel zur Aufführung kam, ist es in Zürich, Straßburg, Crefeld mehrfach, in Wien, Hannover, Schwerin, Meiningen, Hamburg 2c. mit ungeteilten Erfolgen zu Gehör gekommen. In Crefeld und in anderen Orten fanden da capo-Vorträge des Werkes statt.

Aus den vorhergehend gegebenen Ausführungen geht deutlich hervor, daß der Tonſetzer mit Vorliebe Texte wählte, denen ein ernſter Grundgedanke eigen iſt. Im gewiſſen Sinne ergehen ſich daher ſeine großen Chorwerke nur auf einem einzigen Gebiet, denn ſowie ein anderes betreten wird, bleibt die muſikaliſche Äußerung trotz aller Vornehmheit nicht die ſtreng individuelle. So bedeutend nun auch an ſich die dem weltlichen Konzert zufallenden Chorkompoſitionen wie „Rinaldo", „Rhapſodie", „Schickſalslied", „Nänie" und „Geſang der Parzen" immer ſein mögen, ſo kommen ſie doch den beiden, der religiöſen Tonkonſt angehörenden Werken, dem „Requiem" und dem „Triumphlied", nicht gleich. Dieſe zwei ausgedehnten Schöpfungen, denen in dem „Ave Maria" und dem „Begräbnisgeſang" zwei kurzgefaßte Tonſtücke religiöſen Inhaltes voraufgingen, bilden die Höhepunkte der Brahmsſchen Vokalwerke mit Orcheſter. Überragt auch das „Requiem" in manchen Teilen das „Triumphlied", ſo liegt doch hierin noch nicht der Beweis, daß die Erfindungs- und Geſtaltungskraft des Tondichters ſich nach dem „Requiem" etwa abgeſchwächt hätte.

Wie bei all ſeinen großen Orcheſter- und Kammermuſikwerken ꝛc. hat Brahms auch bei ſeinen Vokalkompoſitionen größeren wie kleineren Umfanges es verſtanden, ſtets Neues und Anregendes zu bieten. Immer wieder erweiſt er ſich als ein Tonſetzer, deſſen ganzes Sinnen und Trachten darauf hinzielt, den äſthetiſchen Grundprinzipien einer organiſchen Durchbildung der Motive bei klarer formaler Geſtaltung treu zu bleiben, und gerade in der Vokalmuſik iſt Brahms von dieſen wahrhaft künſtleriſchen Anſchauungen nicht abgewichen, und ſo gelten ſeine ſämtlichen Vokal-Kompoſitionen mit Recht überall als herrliche Tongebilde von bleibendſtem Werte.

IV.

Klaviermuſik.

Die weitverzweigte Inſtrumental-Kompoſition des Meiſters, der in dem Nachſtehenden, vom objektiven Standpunkte aus, eine thunlichſt überſichtliche Analyſe gewidmet werden ſoll, läßt ſich am beſten in drei Abteilungen vorführen, und zwar: der Klavier-, Kammer- und Orcheſtermuſik, letztere einſchließlich der Konzert-Kompoſitionen.

Da die kompoſitoriſche Thätigkeit mit der Klaviermuſik begann, dürfte dieſer zunächſt hier gedacht werden, was noch um ſo geeigneter erſcheint, da ſie gerade in den erſten Opera reicher vertreten iſt als ſpäter. Brahms hat von Op. 1 bis Op. 79 (von 1853—1880), 23 Hefte, größere und kleinere Klavierwerke enthaltend, geſchrieben. Letztere teilen ſich in Kompoſitionen zu 2 und 4 Händen, denen ſich noch eigene Arrangements für 2 Klaviere nach Op. 34 (Klavier-Quintett) und Op. 56 (Orcheſter-Variationen), wie Studien und Bearbeitungen anſchließen. Schon die nummeriſche Aufzählung der Klavierwerke (ohne Beteiligung anderer Inſtrumente) im Verhältnis zu denen, welche dem Geſange oder dem Inſtrumentenſpiel angehören, wie ferner das immer ſeltenere Auftreten der Klavierſtücke in der fortlaufenden Skala der Opera lehrt, daß der Tondichter ſich mehr und mehr von der

Pflege der Klaviermuſik ab-, zu anderen Kompoſitionsarten wandte. Offenbar genügten ſeiner Phantaſie nicht mehr die begrenzten Mittel eines einzigen Inſtrumentes. Dies geht ſchon aus der oft zur Erſcheinung kommenden orcheſtralen Behandlung des Klaviers hervor, auf welche weiter noch hingewieſen werden ſoll.

Die Klavier-Kompoſitionen beginnen mit den großen zweihändigen Sonaten Op. 1, C dur und Op. 2, Fis moll, welche beide 1853 der Öffentlichkeit zugeführt wurden, und denen bereits im folgenden Jahre das Es moll-Scherzo, Op. 4 und die F moll-Sonate, Op. 5, folgten. Schon der flüchtigſte Blick auf dieſe vier Werke zeigte, daß man es mit außerordentlichen kompoſitoriſchen Leiſtungen zu thun hatte, denn der bedeutſame Inhalt, die ſtellenweiſe Neuheit der Konzeption, wie die techniſche Behandlung des Inſtrumentes zeigten eine über alles Zeitgenöſſiſche ſich erhebende Vielſeitigkeit. Man hat bei jeder der drei Sonaten den Eindruck, daß das thematiſche Arbeiten, welches der Tonſetzer mit beſonderer Liebe pflegt, recht oft, namentlich in den Durchführungspartieen, zum Hauptzweck geworden iſt, aber, unterſucht man die Motive und weiter ausgeſponnenen Themen genau, ſo muß man ſchon in dieſen gewiſſermaßen Erſtlingswerken über den Reichtum originaler Erfindung ſtaunen. Die C dur-Sonate ſcheint dem Vorbilde Beethoven ſtellenweis zu folgen, die Fis moll-Sonate iſt eigenartiger; ihr Schwerpunkt dürfte in den Schlußſätzen ruhen, wogegen der ihrer Vorgängerin auf den erſten Satz fällt. Gleich bedeutſam wirkt die F moll-Sonate mit ihrem herrlichen Andante in As, welches in Des dur ſchließt, ein „Liebesgeſang" aus warmem Herzen. — Daß die drei Sonaten und das Es moll-Scherzo verhältnismäßig weniger bekannt als andere Klavierwerke von Brahms geworden ſind, beruht weniger in ihrer nicht leichten Zugänglichkeit, als darin, daß ihre manualen Schwierigkeiten ſo außerordentlich ſind, daß ſie nur von

Virtuoſen erſten Ranges überwunden werden können. Das Scherzo iſt in Stil und Haltung eine Perle der neuen Klavier-Litteratur, es hat nichts gemein mit den ebenſo betitelten Werken eines Chopin oder anderer.

Die nächſte Opuszahl, 9, bringt das erſte Klavierwerk derjenigen Kunſtform, welche Brahms bis jetzt in der Klaviermuſik am reichſten gepflegt hat, die Variation.

Das genannte Werk (publiziert 1854) widmet ſich in muſikaliſch anregender Weiſe der Ausarbeitung eines herrlichen Themas aus Schumanns „Bunte Blätter" und weiß dieſem alles erdenklich Anziehende abzugewinnen. Einem Nachſchaffen im Geiſte anderer Tondichter begegnet man weiter in den Variationen über Themen von Händel (Op. 24), den vierhändigen Variationen über Schumann (Op. 23), über Paganini (Op. 35) und über Haydn (Op. 56 b). Was die Schumannvariationen Op. 9 betrifft, ſo beweiſt Brahms hier in phantaſiereicher Weiſe, daß er dem Geiſte des Meiſters, dem er perſönlich ſo nahe geſtanden, auch muſikaliſch ſich zu nähern wußte. Man kann mit vollem Recht das ſchöne, frei von Äußerlichkeiten gebliebene Werk einer Huldigung vergleichen, die ein begabter, von der Vorſehung berufener Kunſtjünger dem großen Genius darbringt. Vor den Händel-Variationen ſtehen noch die vier Balladen, Op. 10 (1856), von denen die beiden erſten wohlgeeignet, unmittelbar einander folgen können. Alle vier, beſonders die angeführten, deren erſte ſich der geiſtigen Interpretation von Herders Ballade „Edward" widmet, ſind bedeutſame Tonſätze, die formell wie muſikaliſch (ebenſo wie das Scherzo, Op. 4) keine Verwandtſchaft mit den Werken ähnlicher Tendenz anderer Tonſetzer haben. Tritt ſchon in all dieſen, der erſten Schaffensperiode angehörenden Klavier-Kompoſitionen, das Merkmal eines gewiſſermaßen orcheſtralen Klaviersatzes in den Vordergrund, ſo zeigen dies die folgenden Opera noch mehr. Dieſe von der Paſſage im äußeren Sinne abſtra-

hierende Behandlung des Inſtrumentes beſtätigt das oben bereits Ausgeſprochene: dem Komponiſten genüge das eine Inſtrument nicht. Zur Beweisführung deſſen betrachte man die ſchon in jene Zeit fallenden Klavierwerke mit Beteiligung anderer Inſtrumente: das H dur-Trio, Op. 8, das Klavier-Konzert, Op. 15.

Den Balladen folgten drei Variationenwerke von ganz verſchiedener Bedeutung, und zwar in einer Publikationsfolge, die nicht mit den Opuszahlen korreſpondiert. Die beiden Hefte Variationen, welche die gleiche Opuszahl 21 tragen, erſchienen 1861, die vierhändigen über ein Thema von Schumann (Op. 23) im Jahre 1866, wogegen die Händel-Variationen (Op. 24) 1862 das Licht der Welt erblickten Von Op. 21 iſt Nr. 1 über ein eigenes Thema beſonders wertvoll, wegen des in knappeſter Form gegebenen, reichen harmoniſchen Kolorits. Die zweiten Variationen, Op. 21, widmen ſich der Charakteriſierung eines ungariſchen Liedes und können ſomit ſchon auf die 2 erſten Hefte der „Ungariſchen Tänze“ (1869) hinweiſen. In den Variationen über ein ungariſches Lied ſind der Taktwechſel $^{3}/_{4}$ und $^{4}/_{4}$, wie die rhythmiſchen Verſchiedenheiten von 4 und 5 Takten höchſt amüſant. Die vierhändigen Variationen, Op. 23, bringen dem dahingeſchiedenen Schumann eine ernſte und dabei rührende Huldigung in der Ausarbeitung desjenigen Themas, von dem er in ſeinen fieberhaften Phantaſieen geträumt, es ſei ihm von Franz Schubert gebracht. — Die Variationen über das Schlußthema der kleinen Suite, B dur von Händel, ſind ein Werk großen Stils, in welchen der einfache Grundgedanke in den mannigfachſten Umgeſtaltungen erſcheint. Daß am Schluß derſelben eine Fuge ſteht, mag wohl manchem den Gedanken eingeflößt haben, daß Brahms ſich Beethovens Klaviervariationen über das Eroica-Thema zum Vorbilde genommen habe; im Grunde aber dürfte hier der Umſtand leitend geweſen ſein, daß er, um Händel richtig zu charakteri-

ſieren, diejenige Kunſtform als höchſte Steigerung wählte, in der Händel ſo Großes geleiſtet. Bei aller Anerkennung und ſtellenweiſen Bewunderung dieſes Werkes läßt ſich doch nicht ableugnen, daß der neue Tonſetzer dem Charakter Händels nicht ſo ſehr zu entſprechen wußte, wie dem Haydns in den bei der Beſprechung der Orcheſtermuſik näher zu beleuchtenden Variationen, Op. 56.

Wieder im vollſtändigen Gegenſatze zu den hier aphoriſtiſch beſprochenen Variationenwerken ſtehen die nun folgenden über Paganini. Brahms nennt dies Op. 35 (1866) „Studien“ (in 2 Heften), und das mit vollem Recht. Gerade dieſe beiden, durchaus voneinander verſchiedenen Variationenhefte, welche ſich einem 12taktigen Thema des Geigenkönigs widmen, beweiſen die große Kunſt des Tonſetzers. Sie geben im großen das, was im früheren Säculum von Händel in den 64 Variationen über eine 8taktige Chiaconna und von Bach in der gleichen Form geleiſtet wurde. Hier in den Paganini-Variationen tritt das Techniſch-brillante, vereint mit muſikaliſcher Ernſthaftigkeit in den Vordergrund, was durchaus gerechtfertigt iſt, da es zur Charakteriſierung eines großen Virtuoſen anderer Mittel bedarf, als zu der eines großen Komponiſten. Man vergleiche von dieſem Geſichtspunkte aus die Brahmsſchen Variationenwerke und wird dann die überall zutreffende Ausſprache doppelt hoch rühmen.

Mit Op. 39, Wälzer zu 4 Händen (1864, Eduard Hanslick gewidmet), beginnt eine Reihe von Piecen, die trotz ihrer ernſten muſikaliſchen Bedeutung doch vornehmlich konverſationellen Zwecken dienen ſollen. Beſonders die ungariſchen Tänze (neue Folge, Heft 3. 4. 1880) gehören, wie die Liebeslieder, Op. 52a (1869) und „Neue Liebeslieder“, Op. 65 (1875) hierher, denn, wenn letzte beiden Opera auch mit Chor ausgeführt werden ſollen, dürfen ſie doch als unterhaltende Klaviermuſik mitgerechnet werden. Die Walzer Op. 39 bergen einen Schatz reichſter Melodieen. Für die

ungariſchen Tänze boten ungariſche Nationalweiſen (ſiehe Allg. M.-Ztg., 1874, Seite 348) den Ausgangspunkt. Op. 76: Acht Klavierſtücke als Capricci und Intermezzi bezeichnet (1879) und Op. 79: 2 Rhapſodieen, H moll, G moll (1880) bilden den Schluß der Originalwerke für Klavier. In dieſen gedankenreichen Kompoſitionen beweiſt der Tondichter aufs neue wieder die große Meiſterſchaft, beſonders in dem letztgenannten Werke, welches zu dem bedeutſamſten zählt, was die ernſte Klavier-Litteratur unſerer Zeit aufzuweiſen hat. —

Im Anſchluß an die kurz zuſammengefaßte Beſprechung der Klavierkompoſitionen ſei noch der Studien gedacht, die Brahms ohne Opus-Angabe 1869 und 1879 edierte. Dieſelben ordnen ſich in 5 Heften: Kompoſitionen von Chopin, Weber und Bach. Amüſant iſt die Studie über Webers Perpetuum mobile und beſonders die für die linke Hand allein über Bachs Violin-Chiaconna. Alle fünf ſind Studien im vornehmſten Sinne; ſie regen die Phantaſie und das manuale Kunſtvermögen eines jeden gediegenen Virtuoſen vielfach an. — Auch die von Brahms geſchaffene Bearbeitung der bekannten A dur-Gavotte aus Glucks „Iphygenie in Aulis" iſt von mehr als vorübergehender Bedeutung. —

Bei einer allgemein gehaltenen Beleuchtung des geſamten Schaffens des Tonſetzers kann der Klaviermuſik desſelben, auf die, wie zu Anfang bereits betont, nicht der Schwerpunkt fällt, weniger ausführlich gedacht werden. Hierfür bieten die Kammer-, Konzert- und Orcheſterwerke weitere und dabei maßgebendere Anhaltspunkte, denn, wenn auch Brahms, wie ſo viele andere Meiſter, mit dem Klavier als vielſeitigſtes ſprechendes Inſtrument ſeine kompoſitoriſche Thätigkeit begann, ſo wandte ſich doch ſein Genius im Laufe der Zeit der größeren Vereinigung mehrerer Faktoren auf inſtrumentalem wie vokalem Kunſtgebiete zu.

Die Orgel-Litteratur bereicherte Brahms um zwei hochintereſſante Werke: Choralvorſpiel und Fuge über: „O Traurig-

keit, o Herzeleid", A moll und Fuge As moll. Die einzelne Fuge erſchien 1864 erſtmalig in der „Leipz. Allg. Zeitung", das Vorſpiel mit der dazu gehörenden Fuge 1881 als Beilage im Muſikaliſchen Wochenblatt. Beide Kompoſitionen gehören zu den gedankenreichſten Schöpfungen, welche die Orgel-Litteratur nach Bach brachte. Das Tonſtück A moll beginnt mit einem Choral-Vorſpiel, welches den Cantus firmus in der Oberſtimme hat; in der darauffolgenden Fuge, deren Thema ſogleich in der Gegenbewegung beantwortet wird, erſcheint der Cantus firmus im Baß. Die As moll-Fuge dürfte jedem Organiſten von beſonderem Wert ſein, ſie bietet gleichfalls eine Fülle reichſter Kombinationen.

V.

Kammermuſikwerke.

Brahms hat das faſt ausnahmslos von allen Komponiſten reich gepflegte Gebiet der Kammermuſik in den Jahren 1859—1891 auf das vielſeitigſte bereichert und zwar durch 8 Werke ohne und 12 mit Beteiligung des Klaviers. Dieſe 20 Kompoſitionen bieten 2 Sextette, 3 Quintette, 6 Quartette, 4 Trios, 2 Cello- und 3 Violinſonaten. Die Opuszahlen der einzelnen Werke der Kammermuſik ſteigen verhältnismäßig gleichlaufend mit ihrer Veröffentlichung auf.

Die erſte der 20 Kompoſitionen, das Klavier-Trio in H dur, erſchien 1859, mithin erſtrecken ſich die Kammermuſiken durch die 111 Werke auf 31 Jahre. Auf das genannte H dur-Trio folgte 1862 das erſte der beiden Sextette Op. 18 in B dur für zwei Violinen, zwei Bratſchen und zwei Violoncelli, dasjenige Werk, welches gewiſſermaßen den erſten Höhepunkt in der Brahmsſchen Muſe überhaupt bezeichnet. Hierauf brachte das Jahr 1863 die beiden Klavier-Quartette Op. 25 in G moll und Op. 26 in A dur. Das grandioſe F moll-Klavier-Quintett Op. 34 erſchien 1865, die Bearbeitung für zwei Pianoforte, 4händig, vom Komponiſten ſelbſt gefertigt, 1872. Schon das Jahr (1866) führte der Muſikwelt ein zweites Streich-Sextett in G dur, Op. 36, zu,

das, wie die ungefähr gleichzeitig erſchienene Cello-Sonate in E moll, Op. 38, bald eine den voraufgegangenen Werken gleichkommende Wertſchätzung in den maßgebenden Kunſtkreiſen erlangte. Das Jahr 1868, welches in der Brahms-Litteratur ungemein ergiebig ſich geſtaltete, brachte das eigenartige Trio für Klavier, Violine und Horn, Op. 40 in Es dur. Fünf Jahre ſpäter erſchienen die beiden, dem Wiener Freunde Profeſſor Dr. Billroth zugeeigneten Streich-Quartette, Op. 51, Nr. 1 in C moll, Nr. 2 in A moll, deren dritte Schweſter, Op. 67, in B dur, 1876 erſchien, nachdem 1875 das dritte der Klavier-Quartette, Op. 60, in C moll veröffentlicht war. Die hinreißend ſchöne G dur-Sonate für Klavier und Violine, Op. 78, erſchien 1880. Nun folgten Op. 87 und Op. 88, Klavier-Trio (Nr. III) in C dur und Streich-Quintett in F dur, beide im Jahre 1883. Die neueſten Kammermuſik-Kompoſitionen ſind die drei, 1887 veröffentlichten Werke, die Cello-Sonate (Nr. II) in F dur, Op. 99, die Violin-Sonate (Nr. II) in A dur, Op. 100, das Klavier-Trio (Nr. III) in C moll, Op. 101, ferner die dritte Violin-Sonate D moll, Op. 108 (1889) und das zweite Streich-Quintett G dur, Op. 111 (1891).

Am 1. Juni 1888 ging das H dur-Trio wie alle anderen der Verlagsfirma Breitkopf & Härtel bisher gehörenden Kompoſitionen des Meiſters durch Ankauf an Herrn Simrock über. Die Neubearbeitung des H dur-Trio, Op. 8, und das neue Streich-Quintett G dur erſchienen im Febr. 1891. Aus dieſer Überſicht geht hervor, daß Brahms ſich der Kammermuſik mit Vorliebe gewidmet hat. Für eine Beſprechung der Kammermuſik-Kompoſitionen dürfte ihre chronologiſche Opusfolge am geeignetſten ſein.

Das umfangreiche vierſätzige Trio in H dur, Op. 8, entſtand zu einer Zeit, als noch der junge Komponiſt, nachdem er in ſeiner Vaterſtadt Hamburg die Studien bei Eduard Marxſen beendigt hatte, weitere Anregung durch Schumann, Liſzt und andere Koryphäen der muſikaliſchen Kunſt empfing.

Ein inhaltreiches Klavierwerk — man denke nur an die herrlichen Sonaten, Op. 1, 2 und 5, das Es moll-Scherzo, Op. 4, war dem andern gefolgt, unterbrochen durch die Liedkompoſitionen, Op. 3, 6 und 7. Mit dem H dur-Trio betrat der kaum 26jährige Brahms zum erſtenmal das Gebiet der Kammermuſik. Das ausgedehnte vierſätzige Werk zeigt in Bezug auf die Stimmführung wie in ſeiner motiviſchen Anlage und Ausarbeitung ſchon einen nicht unbeträchtlichen Grad von Selbſtändigkeit und geiſtiger Reife, denn obwohl es ſich in Form und Inhalt älteren Werken anlehnt, bietet es doch manche weſentliche, für die Erfindungsgabe des Tonſetzers ſprechende Neuerungen. Eigentümlich erſcheint es, daß der langſame Satz, das Adagio in der Tonart des erſten Satzes ſteht. Aber wie wohlberechtigt giebt ſich gerade dies zu erkennen, wenn man bedenkt, daß der zweite und letzte Satz in H moll gehalten ſind. Die düſtere Stimmung, die das ganze Trio beherrſcht, wird nur vereinzelt durch ſanfte Tröſtungen gehoben. Welch' ſchwärmeriſch melancholiſcher Ton umwebt die Schlüſſe des zweiten und dritten Satzes! Wie aus höheren Sphären ertönt die ſanft ausgehaltene Quinte in den Streichinſtrumenten. Giebt Brahms auch hier in den Mittelſätzen einen Hinweis auf Mendelsſohn und Beethoven, ſo zeigt er doch gerade dadurch, wie er, obwohl in Anregung der Vorbilder ſchaffend, vollſtändig Abweichendes von jenen zu geſtalten vermochte. Ein großer leitender Gedanke geht durch das in abſoluter Klangſchönheit gehaltene Werk.

Die bereits erwähnte Neubearbeitung, welche im Dezember 1889 vom Komponiſten ſelbſt zum erſtenmal in Peſt geſpielt wurde, und am 22. Februar 1890 auch in Wien in einem Kammermuſikabend des Quartett Roſé zur Aufführung kam, iſt in hohem Grade wertvoll. Die Umarbeitung eines Jugendwerkes, welches vor länger als 30 Jahren geſchrieben wurde, ſucht in der geſamten Kom-

poſitionsthätigkeit aller Zeitepochen ihresgleichen. Oft ſchon hatte ſich Brahms mit der Idee beſchäftigt, ſein Op. 8, deſſen Hauptthemen ihm ſympathiſch geblieben, umzugeſtalten, und erſt jetzt iſt das Vorhaben zur That geworden. — Bis auf das Scherzo, welches die frühere Faſſung behalten hat, iſt das Werk trotz der gleichen Themen ein anderes geworden. Die Umgeſtaltung des erſten Satzes, welche auf Seite 4 unten beginnt, iſt ungemein intereſſant. An die Stelle des früheren Seitenſatzes iſt ein ganz neuer, dem Hauptthema entſchieden mehr entſprechender Gedanke getreten. Daß die vielen Imitationen, Fugatos ꝛc. beſeitigt ſind, iſt, nachdem man das Neue kennt, ſicher als ein großer Vorteil anzuſehen. Überraſchend ſchön iſt der neue und dabei kurz gefaßte Schluß des Scherzo. Aus der Umarbeitung des Adagio ſei des herrlichen, vom Cello erſtmalig gegebenen neuen Themas (Seitenſatz Gis moll) als ein ſpezifiſch Brahmsſcher Gedanke hervorgehoben. Daß das Doppio movimento weggefallen (frühere Ausgabe Seite 35) iſt ebenfalls ein Vorzug. Weſentlich iſt auch das Finale anders geworden, herrlich iſt hier das neue, erſt vom Klavier gegebene Seitenthema (Seite 46). Dieſe Melodie, welche meiſtens in Viertelnoten fortſchreitet, ſteht im viertaktigen Rhythmus (nicht wie an gleicher Stelle in der erſten Ausgabe im dreitaktigen Rhythmus). Im ganzen betrachtet ruht der Schwerpunkt der Umgeſtaltung im Beſtreben nach größerer Einfachheit in der Verwendung der kompoſitoriſchen Mittel. Die techniſchen Schwierigkeiten der Ausführung ſind jedoch keine geringeren geworden, eher könnte man behaupten, dieſelben ſeien noch größer.

Gingen dem B dur-Sextett, Op. 18, auch ſchon weitere bedeutende Werke, wie die Orcheſter-Serenaden, Op. 11, Op. 16, das erſte Klavier-Konzert, Op. 15, voraus, ſo zeigt doch keins derſelben eine gleiche Geſchloſſenheit wie jenes, die noch um ſo entſchiedener wirkt, da ſie

mit der abſoluten Schönheit des Klanges ausgeſtattet iſt. Das Gebiet des Streich-Sextetts ohne Mitwirkung eines oder zweier Blasinſtrumente wurde vor Brahms verhältnismäßig von nur wenigen Komponiſten erfolgreich bebaut. Anzuführen wären z. B. Haydn, der in ſeinem Divertimento „Echo", Es dur, aus dem Jahre 1793 eine Kammermuſik für 4 Violinen und 2 Violincelli geſchaffen hat, die jedoch nichts anderes bedeuten ſollte, als einen muſikaliſchen Scherz. Mozarts bekannte Sextette können, da Hörner benutzt ſind, nicht in Betracht kommen, ebenſowenig Beethovens Sextett, Op. 81 b, für Streichinſtrumente und zwei obligate Hörner. Aus der Reihe weiterer Sextett-Kompoſitionen ſeien namhaft gemacht: Louis Spohrs C dur-Sextett, Op. 140 (1847), ſodann ein Werk des ſelten genannten polniſchen Tonſetzers Joh. Felix Dobrzynski (1807—67) und Ferd. Davids, Op. 38. In neuerer Zeit wurde das Sextett mehr gepflegt, z. B. von C. Franck (vermutlich durch die Schöpfungen von Brahms angeregt), indeſſen nicht in einer den Quartett- und Quintett-Kompoſitionen gleichkommenden Reichhaltigkeit. Der Grund hierfür mag wohl in der Schwierigkeit eines ſechsſtimmigen Kammermuſikſtils beruhen. Das Brahmsſche B dur-Sextett hat ſeinesgleichen bis jetzt noch nicht gefunden, es wurde auch von Brahms ſelbſt, wenn auch in dem zweiten Sextett, G dur, Op. 36, erreicht, doch nicht übertroffen. Im B dur-Sextett vereinigen ſich Geiſt und hervorragend tonkünſtleriſche Begabung zu ſchöner, unübertrefflicher Einheit. Eindrücke verſchiedenſter Art, vornehmlich die der Kammermuſik Beethovens und Schuberts, beherrſchten den Komponiſten allerdings noch in ſeinem Op. 18, und ſo erſcheint das Eigenartige hier zum Teil mehr in dem geſchickten Nacheifern, als in völlig freier Geſtaltung. — Welcher der vier Sextett-Sätze der ſchönſte und dabei muſikaliſch bedeutſamſte ſei, dürfte kaum zu unterſcheiden ſein. Das Hauptgewicht fällt nicht allein auf den erſten Satz mit ſeiner herrlichen Durchführung

und dem gedankenreichen Schluß, ſondern auch das Finale mit ſeinen nicht minder reichen Themen und Ausarbeitungen iſt von tiefgehender Bedeutung. Die zwiſchen den Hauptſätzen ſtehenden D moll-Variationen, über ein ergreifend ſchönes Trauermarſch-Thema, ſowie das ſchwungvolle F dur-Scherzo erſcheinen den beiden anderen Sätzen in jedem Zuge geiſtesverwandt, was ſich vornehmlich aus den Stimmungen ſelbſt, wie aus den Harmoniefolgen herleiten läßt. — Wie in dem voraufgegangenen Klavier-Trio und manchen der ſpäteren Kammermuſikwerke hält Brahms auch in dieſem B dur-Sextett, ebenſo in dem zweiten Op. 36, an dem eigentlichen Stil der Kammermuſik feſt, indem er zur Ausſprache ſeiner Ideen nicht die in Anwendung gebrachten inſtrumentalen Mittel über das gebührende Maß engagiert.

Auch die beiden Klavier-Quartette in G moll, Op. 25, und in A dur, Op. 26 (beſonders das zweite), beweiſen dies, denn ſie ſehen von jedem virtuoſen Zuſchnitt im äußerlichen Sinne ab. Wie die Litteratur des Streich-Sextetts vor Brahms eine verhältnismäßig nur geringe geblieben war, ſo auch die des Klavier-Quartetts; mithin ſteht Brahms mit ſeinen Werken dieſer Art gewiſſermaßen als Begründer neuer Richtungen da. Im Klavier-Quartett hatte faſt nur Mozart bleibend Bedeutendes gebracht. Beethovens Op. 16 (1798) iſt ein vom Komponiſten durchgeſehenes Arrangement des unter der gleichen Opuszahl ſtehenden Klavier-Quintetts mit Blasinſtrumenten, und die drei Quartette aus dem Nachlaß (Nr. 1 in C, 2 in Es, 3 in D) ſind im Jahre 1785 komponiert und Jugendarbeiten harmloſen Inhaltes. Weiter wären allerdings noch manche Werke zu nennen, z. B. das 1809 von Weber komponierte B dur-Quartett. Von allen neueren, den Brahmsſchen Klavier-Quartett voraufgegangenen Kompoſitionen gleicher Gattung hat nur das Schumannſche Werk aus dem Jahre 1842 Epoche gemacht. Brahms hat vornehmlich mit ſeinen beiden erſten Klavier-Quartetten den

zeitgenöſſiſchen Tonſetzern Pfade gewieſen, auf denen ſie weiterſtreben konnten und geſtrebt haben, was die Quartett-Litteratur der beiden letzten Dezennien überzeugend lehrt.

Die Gegenüberſtellung der erſten beiden Brahmsſchen Klavier-Quartette erſcheint umſomehr geboten, da die Werke faſt gleichzeitig entſtanden ſein dürften, was man auch nach der Zeit ihrer Veröffentlichung annehmen kann. Das G moll-Quartett mit ſeinem melodiſchen Reichtum und ſeiner orcheſtralen Behandlung der Klavierpartie iſt im wahren Sinne des Wortes populär. Es gipfelt in den Hauptſätzen, nicht minder reich ſind das Intermezzo mit dem köſtlichen Trio, wie ferner das wunderbare Adagio. Im »Rondo alla Zingarese« wirkt der dreitaktige Rhythmus außerordentlich; dieſes lebensprühende Stück zählt zu den eigenartigſten Sätzen, welche Brahms geſchaffen hat. Das A dur-Quartett ſcheint jedoch dem Vorgänger noch an Gedankenfülle überlegen, man erſtaunt hier mit Recht über die melodiſche wie rhythmiſche Mannigfaltigkeit. Kunſtvolle Arbeit und geiſtreiche Ideen ſtehen ebenbürtig nebeneinander, ſo daß eins aus dem andern wie von ſelbſt hervorzugehen ſcheint. Dem anmutsvollen heiteren Charakter des Werkes entſprechend, erſcheint hier die Inſtrumentation detaillierter ausgearbeitet; ſie wirkt, einzelnes abgerechnet, weniger durch orcheſtrale Breite als durch ihre Feinheit.

Das dieſen beiden Werken folgende grandioſe Klavier-Quintett in F moll, Op. 34, bildet unſtreitig den Höhepunkt der neueſten, von Schumann ausgegangenen Klavier-Quintett-Kompoſition. Allerdings hatte Schumann bezüglich ſeines unſterblichen, faſt gleichzeitig mit ſeinem Quartett für Klavier- und Streichinſtrumente entſtandenen Quintetts, in Schubert, Hummel und anderen Komponiſten manche Vorgänger, doch verfolgten die vor Schumann entſtandenen Quintette mit Streichinſtrumenten andere Tendenzen, ſo daß ſie eigentlich nicht als unmittelbare Vor-

läufer angeſehen werden können. Brahms hat ſich entſchieden das Schumanniſche Werk zum Leitſtern genommen, geht jedoch in jeder Beziehung weit über dasſelbe hinaus, ohne darum die Grundzüge der Form außer acht zu laſſen. Beſchränkte Naturen, denen die ausſchließliche Befolgung der nur ſchönheitlichen Klangverhältniſſe als das Höchſte in der Tonkunſt gilt, werden die im erſten und beſonders im letzten Satze des Quintetts dann und wann auftretenden Härten in den Harmoniefolgen einige Unbehaglichkeiten bereiten; infolgedeſſen wird wohl von ihnen der hohe tonkünſtleriſche Wert des Werkes angezweifelt. Wer ſich jedoch auf den Standpunkt muſikaliſcher Durchgeiſtigung zu ſtellen vermag, dem wird es doppelt klar werden, daß alle ſpäteren Komponiſten des Quintetts von dieſem Werke angeregt wurden, und weiter, daß die Brahmsſche Kompoſition in ihrer Totalität noch dem Meiſterwerke Schumanns aus dem Jahre 1842 überlegen iſt. Eine, die letzten Werke Beethovens charakteriſierende Gleichberechtigung der Stimmen und eine gigantiſche, nicht zu überbietende Durchführung der bedeutſamen Themen ſtellen das Brahmsſche Quintett auf die abſolute Höhe der neueſten, gediegenen Richtung der Kammermuſik. Der erſte Satz beſitzt drei herrliche Themen, deren Ausarbeitung die wunderbarſte und dabei reichſte iſt, welche man ſich denken kann. Im Adagio liegt eine unendliche Fülle tiefer Gedanken auf Grund einer thematiſchen Arbeit, welche der Beethovens gleichkommt. Das Scherzo wirkt eigenartig durch ſeine vielen Themen und deren Konſtruktion; das durch eine düſtere Einleitung (die durchaus der Stimmung, in der das ganze Werk gehalten iſt, entſpricht) vorbereitete Finale erſcheint in ſeinen ebenfalls vielen thematiſchen Geſtaltungen überraſchend groß; vollſtändig erſchließt es ſich jedoch ſelbſt dem muſikverſtändigen Hörer erſt nach gründlicher Kenntnis.

Wie bereits angedeutet, iſt das zweite Sextett, Op. 36, nicht dem erſten an Bedeutung überlegen. Während das erſte

Sextett sich als das Geistesprodukt eines reifen Tonsetzers, dem der Strom der Erfindung unaufhaltsam Neues zuführt, ergiebt, erscheint das zweite Werk dieser Gattung dagegen mehr in detaillierter feinster Gedankenarbeit. Hiervon geben alle vier Sätze mehrfach Beweise, vornehmlich das Finale. Der originellste Satz des G dur-Sextetts ist entschieden das Scherzo. In Bezug auf die instrumentale Behandlung steht jedoch auch dieses schöne Werk hoch da; es ist eine Kammermusik in strengster Bedeutung des Wortes und dürfte sich daher in dieser Beziehung wesentlich vom Klavier-Quintett unterscheiden, das seines großen tragischen Charakters wegen recht oft die instrumentalen Mittel in konzertanter, jedoch dabei nicht virtuoser Weise verwendet.

Die nächste dem G dur-Sextett folgende Kammermusik-Komposition ist die Sonate für Klavier und Cello, Op. 38, E moll. Diese aus drei Sätzen bestehende Sonate (ohne Adagio) gipfelt in einem großartigen Fugato, daß, durch einzelne milde Klänge unterbrochen, den tiefen Ernst charakterisiert, der dem innersten Wesen der Brahmsschen Individualität entspricht. Man könnte im Hinblick auf die in dieser Sonate festgehaltene Stimmung dieselbe einsätzig nennen, denn, was auch immer der fromm ertönende Schluß des ersten, vornehmlich heroischen Satzes, wie ferner das pikante, etwas antik klingende Menuett und die schon angeführten weichen Stellen im fugierten Finale Entgegenwirkendes bringen, bleibt doch die ernste, fast pathetische Grundstimmung des Werkes einheitlich festgehalten. Das phantasiereiche Tonstück, welches, wie das F moll-Quintett, zahlreiche Nacheiferer unter den zeitgenössischen Komponisten gefunden, wurde nur in einem einzigen Geistesprodukte gleicher Art übertroffen und zwar von Brahms selbst in der zweiten Cello-Sonate, F dur, Op. 99.

Dem ersten Klavier-Trio, Op. 8, folgte unter der Opuszahl 40 ein zweites Werk, das in mehrfacher Beziehung zu dem Interessantesten gehört, was die neueste Litteratur des

Klavier-Trios überhaupt aufzuweiſen hat. Es iſt dies das Trio mit Waldhorn und Violine, eine Inſtrumentations-Vereinigung, die vereinzelt in der Tonkunſt daſteht. Haydn war der erſte, der auf modern konzertlichem Gebiete dem Klavier und Cello anſtatt der Violine ein Blasinſtrument gegenüberſtellte; es geſchah dies in den Trios mit Flöte D dur und G dur (Nr. 30 und 31 der Breitkopf & Härtelſchen Geſamt-Ausgabe). Hiernach folgte Mozart in der Zuſammenſtellung von Klavier, Klarinette und Bratſche. Die Haydnſchen Flöten-Trios finden manche Nachfolger, das Mozartſche Bratſchen-Trio jedoch nur einen einzigen in Robert Schumanns „Märchen-Erzählungen". Beethoven ſchrieb als Jüngling von kaum 20 Jahren ein Trio mit Flöte und Fagott, wenige Jahre ſpäter das Trio, Op. 11, mit Klarinette und Cello, und ferner bald darnach die Bearbeitung ſeines Septetts Op. 20, mit Klarinette und Cello, die als Op. 38 veröffentlicht wurde. Was ſonſt noch auf dem Gebiete der Klavier-Trios in Bezug auf wechſelvolle Inſtrumentation geſchrieben wurde, z. B. von Weber ꝛc., ein Trio mit Waldhorn und Violine hat es vor Brahms' Op. 40 nicht gegeben, und auch die ſpäteren Jahre brachten nichts inſtrumental Gleiches von anderen Komponiſten. Brahms wählt hier in ſeinem Waldhorn-Trio (ähnlich wie Mozart in dem mit Bratſche und Klarinette) für den erſten Satz eine andere als die übliche Hauptform, und wie ſehr entſpricht gerade dieſe Form, die ſich zunächſt knapper äußert, der Individualität der inſtrumentalen Mittel. Die ſchwere Aufgabe, drei im Charakter vollſtändig verſchiedenen Inſtrumenten Motive zu geben, deren Durcharbeitung überall äſthetiſch zuläſſig iſt, erfährt hier eine Löſung, wie ſie nur ein mit höchſtem Kunſtvermögen ausgerüſteter, erfindungsreicher Tondichter zu ſchaffen befähigt iſt. — Gerade in der Zuſammenſtellung dieſer eigenartigen inſtrumentalen Faktoren liegt ein hoher, klanglich anziehender Reiz. Iſt es doch, als ob es nicht anders als gerade ſo ſein

könnte, wenn die Geige dem Horn ſekundiert, oder wenn ſie in hoher Lage über dem Klavier und Hornton ſchwebend, wie eine Engelſtimme ertönt. Außerordentlich wirkungsvoll ſind die tiefen Töne des Blechinſtrumentes an manchen Stellen verwendet. Man könnte ſagen „ſelbſtverleugnend" bleibt ſtets die ſich fern von äußerer Virtuoſität haltende Behandlung des Klaviers. Nur der künſtleriſchen Idee folgend, ein träumeriſch poetiſches Stimmungsbild zu veranſchaulichen, werden die Inſtrumentationsmittel nicht um ihrer ſelbſtwillen dankbar und wirkungsvoll zu einander in Beziehung gebracht, ſie treten vielmehr nur als dem Ganzen in ſeiner Geſamtwirkung dienende Glieder auf. Aber von den Interpreten wird in jeder Weiſe Bedeutſames gefordert. Die rhythmiſchen Schwierigkeiten ſtehen in allen vier Sätzen bei der Ausführung obenan, ſo daß nur die berufenſten Reproduzenten die geeigneten Dolmetſcher der Kompoſition ſein können.

Der Kammermuſik für Streichinſtrumente allein, welche bisher nur die beiden Sextette gebracht hatte, wurde in den herrlichen Quartetten Op. 51 Nr. 1 C moll und Nr. 2 A moll (die einzige Opuszahl, in der Brahms zwei größere Werke vereinigt hat) weſentliche Bereicherung zu teil. Wie ſchon bemerkt, dedicierte der Tonſetzer die vorgenannten beiden Quartette dem Wiener Freunde Herrn Profeſſor Dr. Th. Billroth, in deſſen Hauſe, wie Dr. Hanslik in ſeinen intereſſanten Brahms-Kritiken erzählt, vor einer Elite-Geſellſchaft viel und dabei ſtets gediegen muſiziert wurde, wobei ſich der liebenswürdige Gaſtgeber ſowohl als Klavierſpieler wie als Violiniſt beſten Genres an den Vorträgen beteiligte. Das C moll-Quartett, welches fünf Jahre nach dem Waldhorn-Trio (1873) publiziert wurde, iſt, wie alle Kammermuſikwerke des Komponiſten, vornehmlich polyphon gehalten. Es beſteht der üblichen Form zufolge aus vier Sätzen, deren Hauptgewicht auf den erſten leidenſchaftlich erregten Satz fällt. Das nicht minder wertvolle Finale entſpricht jedoch weniger als die

drei voraufgehenden Sätze dem Stil des Streich-Quartetts; man würde das Durcheinander der Inſtrumente, wie zum Teil auch ihre Behandlung am liebſten in mehrfacher Beſetzung der Stimmen, von einem wohlgeſchulten Streichorcheſter hören. Außerordentlich ſchön ſind dagegen die Mittelſätze, eine im Sinne des letzten Quartettſtils Beethovens gearbeitete Romanze in As dur und ein F moll-Allegretto mit reizvollem Trio in F dur. — Das Allegretto zeigt in ſeiner zwiſchen C und F moll ſchwankenden Tonart die nicht zu leugnende Geiſtesverwandtſchaft mit Beethoven, der eine derartige harmoniſch abwechslungreiche Färbung beſonders in ſeinen ſpäteren Werken aufweiſt. Das A moll-Quartett iſt bei weitem melodiereicher und daher auch in ſeiner ganzen Faſſung klarer; unſtreitig nimmt es in Bezug auf edlen Wohlklang einen hohen Rang ein, wogegen jedoch nicht in Abrede geſtellt werden kann, daß das C moll-Quartett noch gedankenreicher als jenes iſt. — Ein melancholiſch-romantiſcher, an Franz Schubert erinnernder Zug geht durch das ganze A moll-Quartett, wobei eine nicht zu überbietende Fülle herrlicher Themen und Ausarbeitungen der Kompoſition eine poeſiereiche Sprache verleiht. — In dieſen beiden Streich-Quartetten zeigt ſich wieder das bei Op. 25 und Op. 26 Geſagte in zutreffendſter Weiſe, denn auch ſie ſind in Form und Inhalt vollſtändig verſchieden voneinander.

Den Klavier-Quartetten Op. 25 und 26 folgten in Op. 60 C moll, und ebenſo den Streich-Quartetten Op. 51 in Op. 67 B dur, zwei Werke, die, wenn auch nicht auf abſolut gleicher Höhe wie ihre Vorgänger ſtehend, doch ebenfalls der Bedeutung des Brahmsſchen Genius entſprechen. Das pathetiſche C moll-Klavier-Quartett, welches etwas knapper als ſeine Vorgänger gehalten iſt, wäre einer großen tragiſchen Szene zu vergleichen, die nur durch das träumeriſche Andante in E dur, das wie aus einer anderen Welt in die trübe Stimmung troſtbringend ertönt,

unterbrochen wird, denn das leidenſchaftliche Finale verdrängt wieder die ſelige Zufriedenheit und Ruhe, welche dieſer köſtliche Mittelſatz geſchaffen hat. Der eigenartige Tonartwechſel von C moll nach E dur iſt identiſch mit dem des Beethovenſchen Klavier-Konzerts in C moll, doch mit dem Unterſchiede, daß Brahms das dem Adagio voraufgehende Scherzo in C dur endigen läßt, wogegen Beethoven den erſten Satz, der dem langſamen voraufgeht, im Unisono C (C moll) abſchließt.

Das Streich-Quartett in B dur iſt in ſeinem ganzen Aufbau klar und daher nicht ſchwer verſtändlich. Sind auch immerhin alle 4 Sätze kürzer gefaßt als bei den anderen Brahmsſchen Kammermuſik-Kompoſitionen, ſo wird doch auch hier jedes Motiv zur endgültigen Durcharbeitung gebracht. Der erſte Satz mit ſeinen kurzatmigen Themen iſt hier nicht der bedeutendſte, vielmehr ſcheint alles weitere, was das Quartett bringt, demſelben an Inhalt überlegen. Das Andante iſt hervorragend ſchön. Ein Muſter von Originalität iſt der dritte Satz: Agitato (Allegretto non troppo). Die hier gewählte Inſtrumentation, hervortretende Viola ohne Sordino, mit begleitenden Inſtrumenten con Sordino, ferner die eigenartig romantiſch poetiſche Harmoniſierung verleihen dieſem Tongebilde große Anziehungskraft. Eine ähnliche Klangwirkung findet ſich wohl kaum in irgend einem andern Streich-Quartett; ſie iſt ſo eigentümlich, daß ſie, obwohl die Themen dieſes Satzes auch ohne dieſe Effekte ſchon an und für ſich intereſſant ſind — ſich über die muſikaliſchen Grundgedanken hebt, alſo dieſe, welche doch die Hauptſache bleiben ſollen, erſt in zweiter Linie zur Erkenntnis kommen läßt. Das Variationenfinale iſt ideenreich, ſein Hauptthema hat allerdings einen etwas im Rhythmus altmodiſchen Charakter, dafür ergehen ſich die Variationen aber deſto reicher und bieten die wechſelvollſten Kombinationen. Dieſes ganze Werk wirkt mehr durch die Detailarbeit, als durch die einheitlich

organiſche Durchbildung des großen Ganzen; es kommt daher, wie das C moll-Klavier-Quartett, den Vorgängern nicht an innerer Bedeutung gleich.

Die klanglich ſchöne G dur-Sonate Op. 78 für Klavier und Violine, ein echtes Kabinettſtück der neueſten Kammermuſik-Litteratur, iſt einer Phantaſie zu vergleichen, deren Teile, wenn auch äußerlich durch jedesmaligen Abſchluß voneinander getrennt, doch durch ein enges geiſtiges Band vereinigt werden. Die Sonate behandelt in ihren drei Sätzen ein durchaus lyriſches Stimmungsbild, deſſen Inhalt an Beethovens Op. 96 anklingt. Dem Finale, das in G moll ſteht, dient das „Regenlied" aus Brahms' Geſängen Op. 59 zum Hauptmotiv, welches der Tonſetzer in geiſtig anregender Weiſe dergeſtalt behandelt, daß er das Thema des langſamen Mittelſatzes, wie die Gedanken des erſten Satzes mit ihm in enge Beziehung und Verbindung bringt.

Die weiteren Betrachtungen wenden ſich dem Klavier-Trio, Op. 87, und dem Streich-Quintett Op. 88, zu, zwei Werken, die faſt gleichzeitig 1883 erſchienen. Von einem Vergleich dieſer beiden umfangreichen Kompoſitionen kann und darf indeſſen keine Rede ſein, da das eine mit dem andern nichts gemein hat, wenn auch beide einer Kunſtform angehören. In dem Klavier-Trio C dur, deſſen formeller Bau bei allem Reichtum außerordentlich klar iſt, werden abſolut alle diejenigen Bedingniſſe erfüllt, die ein auf geiſtig hohem Standpunkt ruhendes Kunſtwerk erfordert. Ein leitender ernſter Grundgedanke wird in 4 abgerundeten Sätzen zum Ausdruck gebracht. Nicht das gleiche Motiv ſpricht in allen Sätzen, wohl aber einheitliche muſikaliſche Charakteriſtik. Wie das erſte Thema des erſten Satzes groß und breit beginnt, ſo endigt nicht nur der Satz ſelbſt, ſondern auch das Finale, deſſen Allegro giocoso allerdings einer freundlicheren Stimmung Raum gegeben hat. Dem erſten Ausgangsthema eng verwandt ſind weiter der

Mittelſatz in C dur, das Scherzo und vor allem das ganze Andante con moto in A moll, ein Variationenſatz, der in ſeiner vornehmlich dunklen Färbung an die Variationen des ſchönen B dur-Sextettes, Op. 18, erinnern könnte. Der Ernſt, der im ganzen C dur-Trio und ſelbſt im Scherzo desſelben vorherrſcht, erfährt nur dann und wann eine leiſe Umwandlung, ſo z. B. durch das melodiereiche zweite Thema des erſten Satzes und einige Stellen des Finale. Wenngleich der Tonſetzer zur Verdeutlichung dieſes kraftvollen Gedankeninhaltes weitgehende äußere Mittel der Technik in Anwendung bringt, ſo ſind ſie doch nicht derartig angeſpannt, daß ſie den Hörer von den Grundideen des Werkes ablenken könnten. Man bewundert beim Vortrage ſtets in erſter Linie den virtuoſen Enſemblesatz und wird hierdurch wieder in den Gang der Kompoſition ſelbſt zurückgeleitet.

Das F dur-Quintett, Op. 88, eigentümlicherweiſe aus nur drei Abteilungen (Sätzen) beſtehend, iſt, wie das C dur-Trio, ein ungemein reiches Werk. Die Einheit der Sätze gründet ſich auf den inneren Zuſammenhang der gedankenreichen Harmoniefolgen. Klar und beſtimmt, mit echt männlichem Bewußtſein, ertönt das einfache Hauptthema des erſten Satzes, aus dem ſich der zweite Grundgedanke in A dur (alſo eine große Terz höher) entwickelt. Dieſer Gegenſatz iſt ungemein wirkſam und tritt im Verlaufe des Satzes wiederholt in die engſte Beziehung zum Ausgangsthema. Der zweite Teil des Quintetts, ein grandioſes Grave, beginnt in Cis dur, wieder klanglich (Des) eine große Terz (aber nach unten) von der F dur-Tonart entfernt. Dieſes Grave, das von dem mit dem zweiten Thema des erſten Satzes in A dur identiſchen, lieblich anmutigen Allegretto vivace und ſpäter Presto unterbrochen wird, bildet den eigentlichen Kern des ganzen Werkes. Es iſt von erſtaunlicher Breite und führt dem Hörer ein ernſtes, tief melancholiſches Stimmungsbild vor die Seele, in dem der Zwiſchenſatz in A dur, einem milden Sonnenlichte, das

unerwartet aus wolkenſchwerem Himmel aufleuchtet, zu vergleichen wäre. Der Schluß des Grave iſt überraſchend: weder Cis dur noch Cis moll, ſondern A dur führt den Satz zu Ende und motiviert ſo, indem kurz vorher D moll berührt worden, das nun auftretende F dur des Finale. Auch in dieſem Satze, deſſen Energie und Lebendigkeit als leidenſchaftlich erregte Ergüſſe, aus der Melancholie des Grave hervorgegangen, aufzufaſſen ſind, bleibt die Tonart A dur wirkſam, denn auch hier ſteht das mit dem Zwiſchenſatze des Grave geiſtig verwandte zweite Thema (wie das erſte Mal im erſten Satze) wieder in A dur. Der harmoniſche Zuſammenhang der Sätze dieſes Quintetts ruht ſomit in den Verhältniſſen der großen Terz. F, A, Cis (Des), F, und der geiſtige Zuſammenhang gründet ſich auf die motiviſch verwandten Geſtaltungen. Auch hier läßt Brahms alle fünf Interpreten ſich ebenbürtig an der inſtrumentalen wie ſpecifiſch muſikaliſchen Behandlung der Motive beteiligen. Vornehmlich iſt es die polyphone Stimmenführung, die in ihrer Melodik bei raſchem, harmoniſchem Wechſel ein fein detailliertes und dabei nicht minder virtuoſes Spiel verlangt.

Dem C dur-Trio und dem F dur-Quintett folgten die drei Kammermuſikwerke Op. 99, Op. 100 und Op. 101. Brahms hatte der Muſikwelt in ihnen aufs neue wieder ein wertvolles Geſchenk gemacht, und zwar ſowohl qualitativ wie quantitativ. Dieſes Erſcheinen von zwei Sonaten und einem Trio zu gleicher Zeit hat etwas Überraſchendes und erinnert an die Thaten der Vorgänger Händel, Bach, Haydn, Mozart und Beethoven. Bedenkt man, daß Brahms im Jahre vorher der Kunſtwelt die vierte ſeiner großen Symphonieen, Op. 98, zugeführt hatte, ſo mußte man aus dieſer ſchnellen Aufeinanderfolge umfangreicher bedeutender Werke den Schluß ziehen, daß die Schaffenskraft des Tonſetzers trotz der bereits hochgeſtiegenen Zahl ſeiner Tonſchöpfungen ungeſchwächt die gleiche geblieben war. Vielleicht

hat der Umſtand, daß Brahms, ähnlich wie Beethoven und Schumann, ſeine ſchaffende Thätigkeit nicht ſchon am Ende des Knabenalters begann, weſentlich dazu beigetragen, ihm eine andauernde und in voller Kraft beſtehende Produktion zu ſichern.

Wiederum iſt auch hier (wie bei Op. 87 und 88) die außerordentliche Verſchiedenheit unter den drei Werken ein ſtets von neuem wahrzunehmendes und hervorzuhebendes Faktum. Nur in einem Punkte ſind ſie ſich gleich, nämlich in ihrer im Verhältnis zu dem höchſt intereſſanten vielſagenden Inhalt gedrungenen kurzen Form. Brahms weiß viel zu ſagen, ohne darum viele Worte zu machen. Die Cello-Sonate (Nr. II) in F dur, Op. 99, mit ihrem ſchönen Adagio in Fis dur iſt anſcheinend die herrlichſte dieſer drei Kompoſitionen. Der unmittelbare Tonartwechſel im Halbtonſchritt iſt etwas ſelten Vorkommendes und findet ſich nur vereinzelt, z. B. in der großen Es dur-Sonate von Haydn (Ausgabe Peters Nr. 1). Karl Reinecke bringt den zweiten Satz ſeiner Symphonie in C moll Op. 134, allerdings in H dur, verbindet aber dieſe Halbton-Beziehung nach unten durch die zwiſchen den Sätzen erklingende enharmoniſche Verwechslung des es der erſten Tonart zu dem dis der zweiten. Brahms weiſt in ſeiner Cello-Sonate in der Durchführung ihres erſten Satzes ſchon auf das Fis dur des Adagio hin und lenkt im Adagio durch das F moll des Mittelſatzes auf die F dur-Tonart des erſten Satzes zurück. Wie ſehr die geiſtig-harmoniſche Einheit der Sätze untereinander für ihn ſtets leitend iſt, zeigt dieſe Cello-Sonate wieder in überraſchend klarer Weiſe. Das inhaltvolle Werk wurde zuerſt in Wien im November 1886 aus dem Manuſkript vorgetragen, im Verein mit Robert Hausmann. Zur ſelben Zeit wurde auch die liebliche, kurz gefaßte A dur-Violion-Sonate, Op. 100, mit dem älteren Herrn Joſef Hellmesberger in Wien erſt-

malig zu Gehör gebracht und fand nicht minder rückhaltloſe Zuſtimmung.

Kaum giebt es zwei Werke eines Komponiſten ſo entgegengeſetzten Charakters, wie dieſe beiden Sonaten. Während ſich die mit Violoncell groß und bedeutſam und dabei, beſonders im erſten Satz, leidenſchaftlich ausſpricht, erklingt in der mit Violine das ſanft ertönende Lied ſeliger Zufriedenheit. Das Toben der Elemente, wie es die Sätze I und III der Cello-Sonate in vielen Teilen verkünden, iſt verſchwunden und an Stelle deſſen erglänzt die Violin-Sonate im reinſten, ungetrübten Lichte. Der zweite Satz dieſer letzteren, dieſe Vereinigung von Andante und Scherzo, iſt von zauberiſchem Wohllaut; gegen dieſen, wie gegen den poeſiereichen erſten Satz ſteht das knapp gehaltene Finale zurück.

Von großem, muſikaliſch-dichteriſchem Werte iſt das grandioſe C moll-Trio, Op. 101, deſſen Schwerpunkte einerſeits auf den markigen erſten Satz, anderſeits aber nicht minder auf das rhythmiſch eigenartige Andante mit ſeinem einfach-melodiſchen Hauptthema fallen. In dieſem liedartigen Satze folgen jedem Dreivierteltakt zwei und ſpäter ein Zweivierteltakt, wodurch die Melodie noch anziehender wirkt. Auch der das Scherzo vertretende dritte Teil des Trios iſt ein echtes Kabinettſtück Brahmsſcher Kunſt. Das kurz gefaßte Finale erſcheint in jeder Weiſe prägnant. Fällt auch der Vergleich des C moll-Trios mit ſeinem Vorgänger in C dur, Op. 87, in vieler Beziehung zu Gunſten des früheren Werkes aus, ſo iſt dieſe ſpätere Kompoſition doch nicht minder wertvoll. Ihr Vorzug ruht in der für den bedeutſamen Inhalt angewandten kurzen Faſſung. Das C moll-Trio wurde (wie die beiden Werke vorher) im Februar 1887 gelegentlich eines Konzertes des Kölner Heckmann-Quartetts vom Komponiſten aus der Taufe gehoben.

Unterſchiedlich von ihren beiden Vorgängern in G dur und A dur, deren Inhalt ſich lyriſchen Gefühlsergüſſen hin-

giebt, bringt die neueſte Violin-Sonate, Op. 108 (1889), (Dr. von Bülow gewidmet), nur leidenſchaftlich düſter erregte Stimmungen, die ſich von Satz zu Satz ſteigern. Die trüb und ahnungsvoll auftretende Leidenſchaft, welche den erſten Satz beherrſcht, wird erſt im Adagio — dieſem reinen Geſange einer tiefleidenden Seele — vollſtändig verdrängt, aber nur, um nach dem eigenartigen Un poco Presto fis moll ſich im Finale endgültig auszutoben. Dies vierſätzige, phantaſtiſch-romantiſche Tonbild redet wieder eine ganz eigene, von allem früheren ſich unterſcheidende und die Situation prägnant charakteriſierende Sprache. —

Über das zweite Streichquintett G dur, Op. 111, welches am 11. November 1890 vom Wiener Quartett-Verein Roſé erſtmalig zu Gehör kam und ſofort nach ſeiner Veröffentlichung (Februar 1891) weiteſte Verbreitung fand, iſt ebenfalls das Beſte zu berichten. Das Werk iſt in jedem Zuge ſowohl muſikaliſch wie geiſtig von höchſtem Werte. Wie in ſo vielen Brahmsſchen Werken fällt auch hier der Schwerpunkt auf den erſten Satz mit ſeinen kontraſtierenden Themen und der verhältnismäßig knapp gefaßten Durchführung. Die in dem lyriſchen zweiten Thema des erſten Satzes erklingende liebliche Melodie iſt von ſeltener Schönheit, ihr innerſtes Weſen ſetzt ſich in dem ſlaviſch angehauchten, poeſiereichen zweiten Satze, dem Adagio fort und findet noch weitere Beſtätigung in dem nun folgenden dritten, Un poco Allegretto mit dem ſchönen Trio G dur. Von H moll aus beginnt das ſchwungvolle Finale, welches in die frohe Stimmung des erſten Satzes, ſoweit ſich eine ſolche in dem erſten Hauptthema ausſpricht, zurückführt. Die Kompoſitionstechnik, wie ſie Brahms überall beherrſcht, wird auch in dieſem Quintett mit einer Meiſterſchaft gehandhabt, die wohl ſchwerlich ein anderer zeitgenöſſiſcher Komponiſt erreicht hat. Auffallend iſt die Kürze der Durchführungspartieen, doch ſpricht gerade dies Maßhalten in der komplizierten Schreibweiſe dafür, daß der Tonſetzer mehr und

mehr bedacht iſt, ſeine Gedanken prägnanter als früher durchzuführen. Hier iſt buchſtäblich in keinem Satze zu viel geſagt, denn wenn man die komplizierten Partieen genau der inneren Beſchaffenheit nach unterſucht, ſo erſcheint alles unerläßlich und dabei wie von ſelbſt aus den Motiven hervorgegangen. Mag es auch ohne Frage ſein, daß der dritte Satz mit ſeinen zauberiſchen, uns gefangen nehmenden Weiſen, der das ſpeciell Brahmsſche Gepräge trägt, wohl an dieſes oder jenes frühere Werk des Komponiſten anklingt, alſo kaum als eine originale Schöpfung beſtehen kann, ſo iſt derſelbe doch in keinem Zuge deshalb minderwertig. Das große Ganze dieſes Quintetts, die dasſelbe beherrſchende Stimmung iſt einheitlich. Aus dem Hinanſtürmen des erſten kühnen Themas entwickelt ſich ein froh bewegter Satz, der im Finale in volkstümlicher Freude ausklingt. Die Mittelſätze bringen lyriſche, aus dem zweiten Thema des erſten Satzes hervorgegangene Gefühlsergüſſe, welche das lebendige Finale wieder vollſtändig verdrängt.

VI.

Orcheſter- und Konzert-Kompoſitionen.

Einen wichtigen Beſtandteil unter den bis Ende 1890 publizierten Werken bilden diejenigen, welche dem größten aller Inſtrumente, dem „Orcheſter“ gewidmet ſind, da hier dem ſchaffenden Genius das weiteſte Feld gegeben, ſeine geiſtigen Ideen vollbewußt dichteriſch zu verwerten. Auch das Konzert, welches bei Brahms einen durchaus ſymphoniſchen Charakter hat, dürfte wohlgeeignet hier gleichzeitig behandelt werden. Von 1859 bis Herbſt 1888 hat Brahms 9 Orcheſterwerke und 4 Konzerte geſchrieben, welche der Öffentlichkeit zugeführt wurden. Dieſelben beginnen mit der Serenade Op. 11, welcher das erſte Klavier-Konzert D moll, Op. 15, folgte. Nach der zweiten Serenade Op. 16 trat in den Opuszahlen eine längere Unterbrechung ein, denn erſt Op. 56a brachte in den Haydn-Variationen ein weiteres Orcheſterwerk. Den Symphonieen C moll Op. 68, und D dur Op. 73, folgte das Violin-Konzert D dur Op. 77, hierauf die Tragiſche und die Akademiſche Ouverture Op. 80 und 81. Das zweite Klavier-Konzert Op. 83 B dur ging den Symphonieen F dur Op. 90 und E moll Op. 98 voran; den Schluß der großen Orcheſter- und Konzert-Werke bildet das Duo-Konzert für Violine und Cello Op. 102 A moll.

Brahms schrieb sein erstes Orchesterwerk Op. 11, nachdem er in der Veröffentlichung seiner Klavierwerke, Lieder 2c. eine längere Pause hatte eintreten lassen. Die in den ersten Kompositionen verwerteten Mittel genügten ihm nicht mehr, und so wandte er sich dem Orchester thatkräftig zu. Die äußere Beschränkung der Form, welche er sich durch die Komposition einer Serenade, deren Sätze im allgemeinen knapper gefaßt sind, als die der Symphonie, auferlegte, übte jedoch keinen hemmenden Einfluß auf die Gestaltung der einzelnen Teile aus. Daß der Tonsetzer nicht, wie manche andere Komponisten, mit der Symphonie die Reihe seiner Orchesterwerke begann, mag als ein Beweis ernster Zurückhaltung dieser größten der Instrumentalformen gegenüber angesehen werden. Die jugendfrische Serenade Op. 11 (publiziert 1860), ist ein Werk von großer Ausdehnung; sie besteht aus den sechs ausgeführten Sätzen, Allegro-molto, Scherzo, Adagio non troppo, Menuetto I—II, Scherzo und Rondo, und ist formverwandt mit ähnlichen Werken von Mozart und Beethoven, nur mit dem Unterschiede, daß bei ihr alles breiter ausgeführt ist. Zunächst wirkt diese Komposition durch Einfachheit und Wohllaut, aber neben der das Ohr angenehm berührenden Harmonie empfängt auch der Geist in den anregenden Durchführungsgruppen und Ausarbeitungen der zugänglichen, meist originalen Themen, die überall Steigerung und Abwechslung bieten, reiche Nahrung. Somit vereinigen sich schon in diesem ersten Instrumentalwerke für volles Orchester Einfachheit, Wohllaut und geistvolle Arbeit in ebenbürtiger Weise und schaffen in ihrer Vereinigung ein wahrhaft geniales Kunstwerk, das allen ästhetischen Bedingnissen entspricht. Der erste Satz, das Adagio und die beiden zusammengehörenden Menuette verdienen wohl in mancher Beziehung noch einen Vorzug vor den beiden Scherzos und dem Finale, die jedoch ebenfalls reich an Schönheiten sind. In allen Sätzen sind die Gewandt-

heit und Sicherheit zu bewundern, mit denen Brahms ſchon hier neben der thematiſch muſtergiltigen Arbeit das Orcheſter in ſeinen reichen Tonfarben zu verwenden verſtand; dabei bleibt jedem noch ſo geringfügigen Motiv ſeine eigene individuelle Tonſprache gewahrt.

Das erſte 1861 edierte Klavier-Konzert D moll, welches am 27. Januar 1859 erſtmalig im Leipziger Gewandhauſe zu Gehör kam, ſpricht ſich in ſeinen drei Sätzen in tragiſch erfüllter Stimmung breit aus. Ein großes, die Gedanken des Werkes beſtimmt charakteriſierendes Tutti, in der Faſſung der Konzert-Tutti Beethovens und anderer Tonſetzer gehalten, leitet den Solopart des erſten Satzes ein. Das Orcheſter wirkt überall ſymphoniſch, ſodaß nirgends von einem Accompagnieren desſelben die Rede ſein kann. Schon dieſes erſte der vier Konzerte iſt einer Symphonie concertante zu vergleichen. Jedenfalls ging das Beſtreben des Tonſetzers dahin, das Konzert als großes Inſtrumentalwerk nicht dem die Solopartie ausführenden Virtuoſen zur Liebe zu ſchreiben, vielmehr wollte er denſelben darauf hinlenken, ſich als dienendes Glied eines großen Ganzen zu betrachten. Von allen Muſikgattungen ernſten Stils iſt das Konzert diejenige, welche am meiſten an die Gunſt des Publikums appelliert; eine Idealiſierung desſelben im Sinne Beethovens iſt daher unter allen Umſtänden geboten. Nicht überall wurde dem D moll-Konzert unbedingte Anerkennung gewidmet. Erſt in dem letzten Dezennium wird der Kompoſition, dank der Vorführung derſelben durch die erſten Virtuoſen, der gebührende Tribut der Verehrung gezollt.

Die zweite Serenade A dur, Op. 16, erſchien 1860 in erſter Ausgabe, in zweiter, vom Komponiſten revidierter, 1875. Durch die ganze, aus fünf Sätzen beſtehende Kompoſition, deren orcheſtrale Mittel auf den hellen Klang der Violinen verzichten, geht ein romantiſch abendlicher Zug. Die Grundſtimmung einer Abendmuſik wird hier vortrefflich gezeichnet,

jedoch dies weniger durch die Motive ſelbſt und deren Ausarbeitung, als durch die für den nächtlichen Charakter ſich beſonders eignende Inſtrumentation der Blasinſtrumente, Bratſchen, Violoncelli und Kontrabäſſe, welche in allen Sätzen vorzüglichſte Klangwirkungen erzielt. Brahms hat beſonders durch die weſentliche Beteiligung der Bratſchen das dunkle Kolorit, welches die gehaltenen Klänge der Blasinſtrumente ſchaffen, noch mehr charakteriſiert, andernteils wird durch die Anwendung des eigenartig tönenden Streichkörpers die rhythmiſche Bewegung der ſchwerer beweglichen Harmonie der Bläſer gegenüber erfreulich gefördert. Von dieſem Geſichtspunkte aus iſt die A dur-Serenade den auf gleichem Kunſtgebiet ſtehenden Vorgängern überlegen.

Stellt man die beiden Serenaden Op. 11 und Op. 16 einander gegenüber, ſo erhellt daraus, daß die erſte durch die Fülle der muſikaliſchen Gedanken ſelbſt, die zweite dagegen durch die abſolute Neuheit der Inſtrumentation wirkt. Dieſe Kompoſitionen weiſen, wie das D moll-Konzert, vorbereitend auf die großen Erzeugniſſe einer ſpäteren Zeit hin; doch ſollten noch eine ganze Reihe hervorragender Werke der muſikaliſchen Welt zugeführt werden, ehe Brahms wieder der Symphonieform ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit zuwandte.

Zwiſchen der A dur-Serenade und den Haydn-Variationen liegt ein Zeitraum von ungefähr 14 Jahren. Der Komponiſt der Streich-Sextette, des Klavier-Quintetts, des Horn-Trios, deutſchen Requiems, der Rhapſodie, des Triumphliedes, war inzwiſchen ein anderer geworden. Seine Erfindung war die gleich-vielſeitige geblieben, die Ausarbeitung der muſikaliſchen Ideen hatte jedoch noch weſentlich an Ernſt der Reflexion gewonnen. Brahms ſchrieb die Variationen im Sommer 1873 zu Tutzing am Starnberger See, ſeinem Lieblingsaufenthalte. Das herrliche, von echter Frömmigkeit durchzogene Thema iſt einem Divertimento für Blasinſtrumente (Satz II) von

Haydn entnommen und klingt wie ein altes katholiſches Wallfahrtslied. Eigenartig iſt es ſeines durchgeführten fünftaktigen Rhythmus wegen. Der Komponiſt beginnt ſein Werk ohne Introduktion und läßt das ausdrucksvolle Thema nur von den durch Celli und Kontrabäſſe unterſtützten Blasinſtrumenten ausführen, eine Inſtrumentation, wie ſie nicht herrlicher gedacht werden kann. Erſt bei der Variation I ſchwindet ein Teil dieſer charakteriſtiſchen dunklen Färbung, und zwar durch das Eintreten der heller tönenden Violinen und Violen. Deutlich iſt in jeder Variation, beſonders den polyphonen, erkennbar, wie Bach und Händel dem neueren Tondichter vorgeſchwebt haben. Man könnte die Konſtruktion der Variationen in manchem Teile als eine den obengenannten Meiſtern nachgebildete bezeichnen, wenn nicht das moderne Kolorit der Klangeffekte und die reichere Harmonie unmittelbar auf die neuen Kunſtergebniſſe und Anſchauungen hinwieſen. Trotzdem charakteriſieren ſie aber vortrefflich das Weſen der Variationen Haydns, wie ſie dies im gewiſſen Sinne ſollen, und zwar durch die ſtete Abwechslung von Dur und Moll desſelben Grundtones. Gerade dies hat Haydn faſt immer in ſeinen Variationenwerken als leitendes Akkordprinzip feſtgeſtellt. Brahms bringt hier nicht am Schluſſe eine, der höchſten Steigerung entſprechende Fuge, ſondern verzichtet darauf, da Haydns Variationen nie derartiges aufweiſen. In den Klavier-Variationen über ein Thema von Händel, Op. 24 (ſiehe Seite 31), erſchien die Anwendung der Fuge als ein Charakterzug dieſes Meiſters dagegen berechtigt. Was Brahms in ſeinen ſymphoniſchen Haydn-Variationen geleiſtet, vermochte ihm bis heute kein zweiter zeitgenöſſiſcher Tonſetzer nachzuthun. Hier finden ſich keine äußere virtuoſe Inſtrumentaleffekte; alle Klangwirkungen ſind vielmehr gleichſam nur die unerläßlichen und dabei natürlichen Ausdrucksmittel des Grundgedankens. Eine Variation geht unmittelbar aus der andern hervor und wählt ihre klangliche Tonſprache

aus dem ſpeziell muſikaliſchen Inhalt der aus dem Thema ſelbſt ſich herausbildenden Motive. Eigentümlich und dabei durchaus berechtigt erſcheint der längere Schlußſatz mit ſeiner immer wiederkehrenden Baßfigur, auf welcher ſich der größte Reichtum muſikaliſcher Gedanken endgültig ausſpricht. Erſt zu Ende des Werkes treten noch die wirkungsvolle Triangel und Piccoloflöte ein und verleihen dem Schluß noch eine höhere und gewiſſermaßen feierliche Bedeutung. Das vom Tonſetzer ſelbſt angefertigte Arrangement der Variationen für 2 Klaviere zu 4 Händen (Op. 56b) hat ihre Verbreitung erfolgreich gefördert. Wenn man die beiden Serenaden Op. 11 und 16, wie das Klavier-Konzert Op. 15 als erſte Abteilung der Orcheſter- und Konzertwerke des Tonſetzers betrachtet, ſo erſcheint das Variationenwerk Op. 56 in ſeiner Einzelſtellung als ein zweiter Teil derſelben. Es leitet gewiſſermaßen zur dritten Abteilung, den vier großen Symphonieen, Ouverturen und den drei weiteren Konzerten über.

Vier Jahre nach den Haydn-Variationen, 1877, erſchien die grandioſe erſte Symphonie C moll, ein Werk, das im gewiſſen Sinne von keiner ſeiner Nachfolgerinnen überboten wurde. Kaum eine zweite Inſtrumental-Kompoſition brach ſich ſo ſchnell Bahn, wie dieſe C moll-Symphonie. Ihr ſpiritueller Inhalt ergab ſich ſofort als entſchieden hervorragend zu erkennen. Die Anlage der vier innerlich eng zuſammenhängenden Sätze, im einzelnen wie im großen Ganzen, iſt das Geiſtesprodukt eines Tonmeiſters, der ſich in ſeinem Schaffen weit über alles erhebt, was auf dem Gebiete der Symphonie nach Beethoven, Schubert und Schumann überhaupt geleiſtet wurde. Dieſe Symphonie gipfelt im Finale; auf dieſes weiſen die voraufgegangenen Sätze hin. In düſteren Klängen beginnt die pathetiſche Einleitung zu dem leidenſchaftlich, dabei ernſten erſten Satze. Gleichſam aus der Introduktion hervorgehend, und zwar aus notgedrungener Folge, erwächſt das Allegro in ſeinen leidenſchaftlich erregten,

bedeutſamen Motiven und Ausgeſtaltungen, welche letztere auch hier, wie überall bei Brahms, in einem bis ins Detail fertigen Kontrapunkt wurzeln. Einen gemilderten Lichtblick gewährt das ſchöne zweite Thema, deſſen dunkle harmoniſche Färbung erſt am Schluſſe des Satzes bei der Wiederkehr des poco sostenuto einen endgültig abſchließenden Ausdruck findet. Daß der erſte Satz (ähnlich wie bei Beethoven in der C moll-Symphonie) knapp in der Form gehalten iſt, mag wohl manchen befremdet haben, die Geſtaltung der anderen Sätze lehrt jedoch das Richtige dieſer Kürze; denn auch das dem erſten Satz folgende Andante, wie das un poco Allegretto e gracioso, ſind nicht ausgedehnt. Der erſte Satz ſchließt in C dur; die Leidenſchaft desſelben hat ſich beſänftigt in den Klängen des zweiten Themas. In dieſem erſten Satze konnte, durch die erregte Stimmung hervorgerufen, das melodiſche Prinzip nur eine geringe Anwendung finden, deſto mehr aber im Andante, deſſen weicher, ſeelenvoller Geſang eine *ewige Melodie* im beſten Sinne des Wortes zu nennen iſt. Die Tonart E dur, in welcher der langſame Satz ſteht, wirkt als große Terz nach C dur außerordentlich; doch um ſo mehr beruhigend nach all den vielen B-Tonarten, in denen der erſte C moll-Satz gehalten iſt. Der Gegenſatz, den das Andante in ſpeziell akkordlicher Beziehung, alſo in ſeinen Harmoniefolgen ausübt, iſt wahrhaft überraſchend; man verliert aber dennoch nicht den Faden eines ſich äußernden geiſtigen Zuſammenhanges. Iſt es doch, als ob die tröſtliche Stimmung, welche der vom leidenſchaftlichen Pathos erfüllte erſte Satz in ſeinem zweiten Thema gebracht hat, hier im Andante noch weitergehenden Ausdruck erführe. Fromme Ergebung ruht in den weihevollen Tönen, die von einer Inſtrumentation getragen werden, wie ſie ſchöner die Muſik nirgends aufweiſt. Ganz am Ende des Andante tritt die Solo-Violine in ſanfter Melodie ein und giebt dem Satz einen unvergleichlich poetiſchen Abſchluß. Wieder eine große Terz höher, auf

dem E dur des Andante Gis (aber As dur), beginnt der dritte Satz, das Allegretto. Ein Scherzo in dieſe ernſte Symphonie zu bringen, wäre ein Unding geweſen; daher dies Allegretto, deſſen dunkler Inſtrumentations-Charakter der ſanften Melodie eine wundervolle Färbung giebt. Dieſer in der Form klarſte Satz wird dem Laien am verſtändlichſten ſein. In allen drei Teilen der Symphonie, von der Einleitung des erſten Satzes an, hat man jedoch das Gefühl, als ſeien ſie nur die Vorbereitung auf das Finale; ſtets wird man in geſteigerter Aufmerkſamkeit gehalten, und zwar in einem Streben nach etwas, was noch erreicht werden ſoll. — Ein großes, im Beethovenſchen Stil gehaltenes Adagio leitet das Finale ein. Aus den düſteren Moll-Tönen herauf, welche dem Ohr den Ideengang des erſten Satzes wieder in Erinnerung bringen, entwickelt ſich recitativartig nach und nach (wieder eine große Terz höher) das entſchiedene C dur. Nachdem einige Inſtrumente eine Dur-Melodie verkündigt, dann eine Choralweiſe eingetreten, beſänftigt ſich die trübe Stimmung, worauf das hymnenartige Hauptmotiv immer höher anwachſend ertönt. Dieſes in ſeiner melodiſch-harmoniſchen Konſtruktion herrliche Thema, deſſen innerſtes Weſen durchaus etwas Beethoven Verwandtes hat, gab dem Tonſetzer den Impuls zu einer geiſtig muſikaliſchen Dichtung, die alles, was die drei voraufgegangenen Sätze dargeboten, noch überragt. Siegreich in geſteigerter Bewegung endigt die Symphonie, nachdem kurz vorher noch einiges aus den drei voraufgegangenen Sätzen und Einleitungen derſelben berührt wurde. Das herrſchende C dur wirkt grandios. Die Grundſtimmung dieſer erſten der vier großen Symphonieen iſt folgende: Ein durch die wechſelvollſten Ereigniſſe des Lebens hart geprüftes und infolgedeſſen leidenſchaftlich-melancholiſch erregtes Gemüt findet in der wahren Frömmigkeit, in dem reinen Glauben endlich ſeine innere Ruhe und Befriedigung wieder.

Kaum nach Ablauf eines Jahres, ſchon 1878, erſchien

die zweite Symphonie D dur, dieses sonnenhelle Werk, ein Geistesprodukt von absoluter Klangschönheit. Wenn eine zweite Symphonie unmittelbar nach der ersten in die Welt geschickt ist, dann wird namentlich bei einem Tonsetzer von der Bedeutung eines Johannes Brahms danach gefragt, welche von beiden die schönste oder großartigste sei. Gegen die Vorgängerin ist diese Symphonie knapper angelegt, und was aus der Einfachheit der Motive hervorgeht, klarer, daher zugänglicher. Bei der C moll-Symphonie sind die Einleitungen zu den Hauptsätzen, besonders die zum Finale, maßgebend für deren Umfang und Inhalt; diese zweite Symphonie besitzt hingegen keine Introduktionen zu den Hauptsätzen, ihre Themen haben fast alle lyrische Grundstimmung und eignen sich hierdurch vorzugsweise für die kürzere Form. Dazu kommt noch, daß in diesem zweiten Symphoniewerke von Anfang an sofort das entschiedene Dur auftritt, das in der ernsten C moll-Symphonie, wenn auch bereits am Schluß ihres ersten Satzes angedeutet, doch erst im Finale nach der großen symphonischen Einleitung zum Durchbruch kommt. Das stete Ringen und die leidenschaftliche Erregung in den Hauptsätzen der C moll-Symphonie, vornehmlich im ersten derselben, weisen auf die große Breite des Werkes hin; in der D dur-Symphonie vernimmt man dagegen von den ersten weichen Tönen des Horns an, daß es hier in der Idee des Tondichters lag, ein absolut lyrisches, kürzer gefaßtes Stimmungsbild zu schaffen. Die individuelle Charakteristik der Brahmsschen Themen findet in jedem seiner Werke durch die für die Motive geeignetsten Mittel ihren Ausdruck. Nie wird ein Gedanke erst vom Komponisten der geeigneten Instrumentationsart angepaßt, vielmehr erscheint die Orchestration einzig allein als die individuelle Sprache desselben.

Der erste Satz dieser D dur-Symphonie ist unstreitig ihr schönster. Mancher möchte vielleicht diesem Satze den Vorwurf machen, er erinnere an Beethovens symphonische Ge-

ſtalten. Trotz mancher wohl bemerkbaren Anklänge läßt jedoch die eigenartige Ausarbeitung den Gedanken an eine Nachbildung Beethovens nicht Raum gewinnen. Das Adagio iſt ein polyphoner Bau, wie derſelbe ſchwerlich je übertroffen iſt; welch unendliches Leid wird in dieſen zu Herzen gehenden Tönen ausgedrückt! Der dritte Satz, das träumeriſch liebliche Allegretto mit ſeiner klagenden Oboe iſt klanglich unvergleichlich ſchön. Seiner knappen Ausdehnung zufolge beſitzt dieſes Allegretto nur ein Hauptthema; denn die in den verſchiedenen Taktarten ſtehenden Presto-Zwiſchenſätze, welche manchem Hörer vielleicht neue Themen zu ſein ſcheinen, ſind nur Umbildungen des Hauptgedankens, aus dem ſie wie ganz von ſelbſt hervorgehen. Das Finale, dieſer echt ſymphoniſche Satz, der aber trotz ſeiner großen Schönheiten gegen die andern zurückſteht, beſchließt das Werk in effektvoller Weiſe; ſein ſchönes zweites Thema erhöht weſentlich die Wirkung. Der Geſamteindruck dieſer zweiten Symphonie wäre in Kürze dahin zuſammenzufaſſen: Aus der lyriſchen, weichen Stimmung des erſten und dritten Satzes, die durch die düſteren, melancholiſchen Klänge des Adagio unterbrochen wurde, hat ſich im Verlaufe des Finale eine hohe, freudige Stimmung entwickelt, die ſich am Schluß bis zum Jubel ſteigert.

Das Violin-Konzert D dur, eine konzertierende Symphonie in vornehmem Sinne, wurde im Sommer 1878 komponiert und von Joachim, dem es dediciert iſt, 1879 im Neujahrskonzert des Leipziger Gewandhauſes zuerſt vorgetragen; es erſchien 1879. Die ältere Konzertform blieb für Brahms auch hier (wie im D moll-Klavier-Konzert) leitend. Alle Neuerungen, welche dieſe ſich im erſten Satze dem Publikum nicht leicht einprägende Kompoſition bietet, und ihrer ſind nicht wenige, ruhen in den harmoniſchen Folgen, der rhythmiſchen Mannigfaltigkeit, wie der damit Hand in Hand gehenden Entwicklung und Weiterführung der Motive und Themen. Der erſte Satz, durch das übliche breite Tutti

ei ·leitet, erhebt nicht den geringſten Appell an die Gunſt d Hörenden. Alles in demſelben iſt ſeiner ſelbſt wegen da u. wirkt in erſter Linie durch geniale Arbeit. Der unerbittliche Er.ıſt, in dem das Ganze gehalten iſt, imponiert, doch wird u · der Muſiker ſympathiſch davon berührt. Klanglich ſchön iſt das Adagio F dur, in dem die Holzblasinſtrumente wirkſam bedacht ſind. Das lebhafte, an ungariſche Weiſen anklingende Finale giebt dem Werke einen wohlgeeigneten Abſchluß; es bietet intereſſante Momente, ohne als Kompoſition hervorragend zu wirken. Der vielen ungelenken und nahezu unbeugſamen techniſchen Schwierigkeiten wegen wird dies Violin-Konzert verhältnismäßig weniger oft zu Gehör gebracht.

Die akademiſche Feſt-Ouverture, Op. 80, welche Brahms als neugraduierter Doktor der Philoſophie ſchrieb, und die 1881 veröffentlicht wurde, iſt ein ſchwungvolles Werk, das in ſeiner knappen Faſſung den vornehmlich dem Ernſt zugewandten Tonſetzer auf einem von ihm wenig betretenen Gebiete heiteren, lebensfriſchen Daſeins ſeine Kraft erprobend, zeigt. Die Verwendung von Studentenliedern, z. B. „Wir hatten gebaut ein ſtattliches Haus", „Was kommt dort von der Höh'", „Hört, ich ſing' das Lied der Lieder" läßt die Abſicht, das Studentenleben geiſtig-muſikaliſch ſchildern zu wollen, erkennen. Dieſe Ouverture, ein Konzertſtück im beſten Sinne, iſt von der erſten bis zur letzten Note packend und geiſtreich. Das berühmte »Gaudeamus igitur« tritt erſt am Schluß derſelben auf, umſchwirrt von brillanten Violinfiguren; nichts klingt dabei abſichtlich oder berechnet, alles erſcheint vielmehr in einheitlich treffendem Bilde.

Die tragiſche Ouverture, Op. 81 (ebenfalls publiziert 1881) iſt ohne Zweifel noch bedeutender als ihre unmittelbare Vorgängerin, doch mag dies wohl zum großen Teil auf dem zu charakteriſierenden Vorwurf ſelbſt beruhen. Das herrliche Tonbild ertönt von Anfang bis zu Ende in jenen Klängen, die einer großen im Geiſt vorgeführten Scene entſprechen.

Auf ſpezielle Einzelheiten in einer ſolchen geht die Ouverture ſelbſtredend nicht ein, denn ſie verbildlicht als inſtrumentale Dichtung nur das große Ganze einer Kataſtrophe. — Faßt man beide Ouverturen zuſammen, ſo kann man mit vollem Rechte ſagen, daß ſich die Gegenſätze aufs unmittelbarſte berühren. Es iſt dies ein charakteriſtiſches Zeichen für die vielſeitige Bedeutung und für die unerſchöpflich reiche Erfindungsgabe des Tondichters.

Während das erſte Klavier-Konzert ſich groß und breit ausgeführten tragiſch-düſteren Stimmungen rückhaltlos hingiebt, ſteht dagegen das zweite B dur, Op. 83 (erſch. 1882, erſte Aufführungen 6. Dez. 1881 in Zürich, 26. Dez. in Wien, 1. Jan. 1882 in Leipzig) durch ſeinen milderen Inhalt zu dem erſten im ſtrengen Gegenſatze. Schon der Abweichung von drei zu vier Sätzen wegen kann man dieſes Konzert zu den Symphonieen zählen; den Ausdruck „konzertierend" verdient es, weil das Soloinſtrument, anſtatt zu dominieren, es kaum zu etwas anderem als einem ſtellenweiſen Hervortreten aus dem geſamten Tonkörper bringt, trotz der demſelben übergebenen großen manualen Schwierigkeiten. Der erſte Satz iſt der am ſchwerſten verſtändliche und der ausgeführteſte. Man erſtaunt mit Recht über das einfache vom Horn zuerſt gegebene Anfangsthema und kann ſchwerlich ahnen, was aus demſelben entſteht. Von Takt zu Takt wächſt das Intereſſe, denn was der Tonſetzer hier geſchaffen, ſind nicht Ausarbeitungen, die ſich auf eine beſtimmte Form und Schule gründen; alles iſt urſprünglich, ſowohl das Weitergehen in den Modulationen, wie auch die thematiſchen Geſtaltungen und vornehme Inſtrumentation, welch letztere nur das unerläßliche Mittel zur Ausſprache der Gedanken iſt. Die große Ausdehnung und das ſtets reiche Kolorit bewirken, daß der erſte Satz nicht ſofort jedem in vollbewußter Klarheit vor die Seele tritt; behält aber der Zuhörer die Hauptmotive im Gedächtnis, ſo vermag er bei ungeteilter Aufmerkſamkeit den

Fortgang des Ganzen, trotz aller wechſelvollen Ausarbeitungen, zu verfolgen. Die ferneren, weniger umfangreichen Sätze ſind klarer. Beruhte die größere Schönheit eines Tonwerkes einzig nur in der leichtfaßlichen Konzeption der einzelnen Teile, ſo könnte man behaupten, daß dieſes Konzert von Satz zu Satz ſchöner würde. Schon der zweite, das Symphonie-Scherzo vertretende, höchſt originelle Mezzo appassionato iſt in Stil und Haltung jedem leichter zugänglich; noch mehr ſind dies die Schlußſätze, da ſowohl das Andante, wie das Allegretto grazioso einen Reichtum von Melodieen aufweiſen, wie kaum ein zweites Konzert der Neuzeit. Wie berechtigt erſcheint es, daß auf den erſten Satz das tonkünſtleriſche Hauptgewicht fällt, denn aus ihm, deſſen erſtes Thema eine lyriſche Grundidee trägt, entwickeln ſich die übrigen, und wie befriedigend iſt der Schlußſatz, dieſe milde Löſung des Ganzen!

Die beiden Ouverturen und das zweite Klavier-Konzert ſind als Vorläufer der dritten Symphonie von größtem Intereſſe, wenngleich ſie auch inhaltlich nicht auf dieſe hinweiſen. Die dritte 1884 publizierte Symphonie, Op. 90, F dur, erlebte ihre erſte Aufführung in Wien am 2. Dezember 1883 unter Hans Richter. Es iſt eine unbeſtrittene Thatſache, daß dieſe F dur-Symphonie wieder einen durchaus ſelbſtändigen, von dem der früheren Symphonieen abweichenden Charakter trägt. Wenn man die erſte „tragiſch-pathetiſch", die zweite „ſonnenhell und klar" nennen kann, ſo dürfte die dritte wohl in ihren Hauptſätzen, vornehmlich dem erſten, die Bezeichnung „heroiſch" verdienen. Während die Hauptſätze in prägnanten Zügen die ernſte Situation feſtſtellen, geben der zweite und dritte Satz, die knapper als jene gehalten ſind, ſich einer ruhig betrachtenden Stimmung hin und heben dadurch die Hauptſätze gedankenreich voneinander ab. Äußerlich betrachtet, bietet auch die Form dieſer Symphonie nichts Auffallendes, dennoch iſt das ganze Werk auch formell reich an genialen Zügen. Die Erfindung ſelbſt iſt durchaus

eigenartig; faſt nirgends kommen Stellen vor, bei denen die Reflexion eine herrſchende Rolle ausführt. Der erſte groß und breit angelegte Satz iſt durchaus ſymphoniſch und ſtellt ſich ſeiner ganzen Anlage nach den Meiſterwerken Beethovens an die Seite. Er beginnt mit einer Art Frage, und dieſe lautet: »Moll oder Dur?« Die Frage findet ihre volle Löſung eigentlich erſt in dem ſanft verklingenden Dur-Schluß des F moll-Finale, der ſonſt wohl ſchwerlich nach all dem, was voraufgegangen, zu erwarten geweſen wäre. So geſtaltet Brahms immer Neues und zwar nie in der Abſicht, neu ſein zu wollen. Wenn ſich eine Muſik überhaupt beſchreiben ließe; ſo müßte man hier eine ganze Reihe von Notenbeiſpielen zur Klarſtellung der motiviſchen Verarbeitungen einfügen. So groß auch immer die Ausgangthemen der einzelnen Teile ſelbſt ſind, ſteht doch ihre Durchführung noch höher, eben weil dieſe dem aufmerkſamen Hörer Dinge offenbart, die, obwohl organiſch in den Grundthemen enthalten, doch kaum geahnt werden konnten. Die Orcheſterbehandlung zeigt auch hier wieder die volle Meiſterſchaft. Brahms erzielt oft mit ſeinem reich engagierten Orcheſter große Geſamtwirkungen, indem er durch gleichzeitig verſchiedenartigen Vortrag dasjenige feſt herausbildet, was die eigentliche Motivſprache führt. Wie geiſtig engverwandt die Sätze untereinander ſind, namentlich der erſte mit dem Finale, wird jedem, ſowohl dem Muſiker, wie dem gebildeten Laien, ſofort klar ſein. Große Momente von ſymphoniſch wirkender Kraft ſind z. B. die Durchführungen der Themen im erſten Satz, wie vieles im Finale. So giebt ſich auch dieſe dritte Symphonie mit ihren grandioſen Haupt- und poetiſchen Mittelſätzen als ein hoch daſtehendes Geiſtesprodukt zu erkennen. Sie hat, wie ihre Vorgängerinnen, alljährlich eine große Zahl von Aufführungen erlebt.

Nachdem die Symphonieen I, II, III, das Konzert für Violine, wie I und II für Klavier, ferner die beiden Ouverturen

in raſcher Folge von nur 7 Jahren (1877—1884) erſchienen waren, ließ auch die vierte Symphonie, Op. 98, nicht lange auf ſich warten. Dieſe in E moll (eine faſt nur bei Haydn, Otto Möricke und Ferd. Thieriot vorkommende Symphonie-Tonart) ſtehende Tondichtung wurde als Première von der Meininger Hofkapelle des Herrn Dr. H. v. Bülow, aber unter Leitung des Komponiſten, am 25. Oktober 1885 in Meiningen zu Gehör gebracht. Ihre Veröffentlichung erfolgte im Herbſt 1886.

In dieſer Symphonie ruht der Schwerpunkt nicht, wie bei den anderen Symphonieen, zum Teil mit im erſten, ſondern ausſchließlich im letzten Satz. Dieſer iſt einer Paſſacaglia zu vergleichen, denn das nur aus wenigen Takten gebildete Grundthema derſelben iſt nach Art dieſer früher üblichen Kunſtform in ähnlicher Weiſe variationenartig durchgeführt und zwar in einer der ernſten Stilweiſe entſprechenden Form. Ein Sebaſtian Bach würde, wenn er heute ins Daſein zurückgerufen werden könnte, vor einer Meiſterſchaft wie dieſer den Hut ziehen. Die Form der Variation für den Finaleſatz einer Symphonie auf Grund eines kurzen, aus einem Teil beſtehenden Themas iſt eigenartig und ſteht in der Tonkunſt vereinzelt da. Haydn wendet die Form der Variation (aber recht beſcheiden) im Adagio der Symphonie an, Beethoven benutzt ſie im Finale ſeiner Eroica; weitere Beiſpiele wären verhältnismäßig wenig anzuführen. Der wichtige Unterſchied der E moll-Symphonie gegen ihre Vorgängerinnen iſt überall entſchieden wahrzunehmen. Freilich liegt auch im Finale der E moll-Symphonie der Kulminationspunkt des ganzen, doch wird dort ſchon im erſten Satz geiſtig und formell auf den Schlußſatz hingewieſen, was hier in Nr. 4 nicht geſchieht, vielmehr erſcheint der erſte Satz mit ſeinem lyriſchen Anfang weniger bedeutſam; jedenfalls läßt er keine Steigerung, wie ſie hier im Finale vorhanden iſt, ahnen. Und doch, erwägt man im großen Ganzen den Zuſammenhang der

Sätze untereinander, ſo iſt es gerade dieſer ruhige, faſt könnte man ſagen idylliſche Anfang, der eigenartig lieblich berührt, ſich aber ſchon beim zweiten energiſchen Thema ſteigert, dann weiter noch höheren Aufſchwung nimmt und ſich nach und nach immer reicher, zum Schluß des Satzes genial entwickelt, darauf hinzielend, daß alles Weitere, was die Symphonie enthält, ſich naturgemäß und unaufhaltſam ſteigern müſſe. Der Moll-Plagalſchluß des erſten Satzes, A moll — E dur, weiſt auf das phrygiſch angehauchte Andante (Satz 2) hin. Keiner der neueren gediegenen Tonſetzer hat wohl je in weicheren und mehr zu Herzen gehenden Tönen geſprochen, als dies Brahms in dem hinreißend ſchönen Andante ſeiner E moll-Symphonie gethan. Jeder Wiedereintritt des Themas, dieſer rührenden Klage, die am Schluß einer ſymphoniſchen Breite und einer damit verbundenen männlichen Energie (wie man einer ſolchen bereits am Schluß des erſten Satzes begegnet) weichen muß, nimmt den Hörenden unwiderſtehlich gefangen.

Der dritte, eine große Terz tiefer ſtehende Satz Allegro giocoso, mit ſeiner wirkungsvollen Piccoloflöte und Triangel, leitet allerdings von den Ideen der früheren Teile ab, motiviert aber durchaus das Finale, in welchem zuerſt die Poſaunen eintreten, deren effektreicher Klang die grandioſe Steigerung in dieſem Satz fördert. Somit iſt der Geſamtinhalt aus der lyriſch begonnenen Grundſtimmung des Anfangs hervorgewachſen und gipfelt im Finale, dem größten, was die kontrapunktiſche Kunſt der Jetztzeit aufzuweiſen hat. Hierin hat man beziehentlich zu Beethoven eine geiſtig zutreffende Verwandtſchaft zu erblicken; denn dieſer größte aller Symphonie-Komponiſten wendet die höchſte kontrapunktiſche Kunſt, wie dies viele ſeiner letzten Schöpfungen lehren, erſt dann an, wenn alles, was dem lyriſchen Stil angehört, erſchöpft iſt.

Das Doppel-Konzert für Violine und Cello, Op. 102, welches vermutlich im Frühjahr 1887 geſchrieben wurde, kam als Manuſkript zuerſt in Baden-Baden vor einem Kreiſe ge-

ladener Zuhörer zur Aufführung. Öffentlich erſchien dasſelbe als Première im Kölner Gürzenich-Konzert 1887. In der Litteratur der Konzerte für zwei verſchiedene Inſtrumente hat dieſes Werk, ſtreng genommen, nur einen einzigen Vorgänger, die Symphonie concertante, Es dur für Violine und Viola von Mozart (1780). Wie Brahms in den früheren Werken mit Vorliebe ſymphoniſche Sätze dargeboten, ſo präſentiert auch ſein Doppelkonzert, und zwar noch mehr als deſſen Vorgänger, wieder die gleiche ſymphoniſche Verſchmelzung von Solo und Orcheſter, ohne daß einem oder dem andern der herrſchende Teil andauernd verbleibt. Ähnliches hatte allerdings ſchon Mozart in Bezug auf das Doppelkonzert in beſcheidener Weiſe angeregt, und noch früher war es das Concerto grosso von Händel, in welchem, wenn auch nach unſeren Anſchauungen noch recht einfach, auf die konzertliche Bevorzugung einzelner Inſtrumente hingewieſen wird. Man kann auch dieſe jüngſte Konzertkompoſition Brahms' mit vollem Rechte eine konzertierende Symphonie nennen. Das Brahmsſche Werk iſt, wie die meiſten ſeiner großen Inſtrumental-Dichtungen, ernſt. Sein Gedankeninhalt ſpricht ſich in den üblichen drei Sätzen mit voller Entſchiedenheit in innerer Zuſammengehörigkeit ſo einheitlich aus, wie dies bei keiner anderen ſeiner Tondichtungen mehr der Fall iſt. Wenngleich die Hauptſätze, der erſte wie das Finale, vollſtändig verſchiedene Themen und Ausarbeitungen aufweiſen, ſo verknüpft ſie doch ein enges Band untereinander; man denke z. B. an das zweite Thema, das in beiden Sätzen, das erſte- wie das zweitemal im gleichen Grundtone C und A dur ſteht. Der Mittelſatz D dur iſt eines jener unvergleichlichen Kabinetſtücke Brahmsſcher Muſe, das als Intermezzo die Hauptſätze entſprechend lyriſch voneinander trennt. Hinſichts der inſtrumentalen Behandlung aller einzelnen Faktoren iſt die Partie des Solo-Violoncell (ähnlich wie in Beethovens Tripel-Konzert) bevorzugt. Dem Cello wird das erſte Wort gegeben, und es verbleiben ihm auch im weiteren Ver-

laufe viele Hauptſtellen. Die konzertante Behandlung beider Soloinſtrumente iſt ungemein intereſſant, ſtellenweiſe treten letztere jedoch nur als obligate Stimmen aus dem Orcheſterkörper heraus, in vielen Teilen, ſowohl im erſten Satze wie ganz beſonders im Finale, werden ſie aber auch konzertant geführt. Die ganze Art der abwechslungsreichen Behandlung von Solo und Tutti iſt eine eigenartige, ſie ſtützt ſich auf die ſchon erwähnte ſymphoniſche Verſchmelzung der inſtrumentalen Mittel. Nur im Andante iſt das Prinzip, dem liedartigen Geſange Ausdruck zu geben, auf eine weniger ſymphoniſch gehandhabte Inſtrumentation (Violine und Cello-Solo geben unisono das Hauptthema im Oktavenklange) gerichtet. Tritt auch in dieſer Kompoſition (beſonders im erſten Satze) der reflektierende Tonſetzer auf, ſo ſteht doch die poſitive Erfindung nicht dagegen zurück, denn alles, auch die Ausarbeitung, trägt ſeine eigene Phyſiognomie. Dem großen Publikum wird der erſte Satz der unklarſte ſein, dem Muſiker erſcheint gerade dieſer als der bedeutendſte.

Aber nicht nur in dieſer, auch in anderen Richtungen iſt Brahms der berufene Erbe des großen klaſſiſchen Vermächtniſſes. Seine Symphonieen, welche wie ſeine ſämtlichen anderen Kompoſitionen den neuzeitlichen Anſchauungen in Bezug auf intereſſante Harmoniefolgen, reiche Inſtrumentation, kompliziertes Enſemble ꝛc. durchaus huldigen, bleiben überall klar in der Form und bewahren trotz aller Modulationsfülle ſich ihre feſtſtehende Haupttonart, ſo daß man nie den einheitlichen Boden, auf dem das Kunſtwerk ruht, verliert. Ein Feind jedes unſtäten Hin- und Herſchwankens hält er in geeigneten Momenten ſtets wieder die Haupttonart feſt, ein Beweis für die hohen äſthetiſchen Geſichtspunkte, welche den Komponiſten beim Schaffen unausgeſetzt leiten. Bei Brahms, dem ebenſo verſtandesreichen wie muſikaliſch warm empfindenden Tondichter, verliert der Hörende nie die Stimmung, denn ſein Kunſtwerk äußert ſich ſtets in eigener, individueller Sprache.

Bei der unverkennbaren Selbſtändigkeit der Motive hält der Meiſter feſt an allen den geregelten Organismus beſtimmenden Kunſtprinzipien, was ganz beſonders bei der Inſtrumentalmuſik, welche nur durch ſich ſelbſt zu reden hat, von abſoluter Wichtigkeit iſt. Ob nun z. B. gerade die E moll-Symphonie in Bezug auf die muſikaliſche Erfindung bedeutender oder weniger bedeutend als eine der früheren iſt, muß unentſchieden bleiben. Es liegt wenig daran, Vergleiche daraufhin mit ihren Vorgängerinnen anſtellen zu wollen. Jede der Symphonieen und jedes der Konzerte iſt ein vollſtändig für ſich daſtehendes Werk. Keine Kompoſition hat mit ihren Vorgängerinnen das Geringſte gemein, und gerade darin liegt der hier mehrfach betonte Schwerpunkt der Erfindungskraft ihres Schöpfers.

So iſt denn die neuere Konzertmuſik, welche durch Schumann, Mendelsſohn und Gade, wie einer ganzen Reihe weiterer gediegener Tonſetzer der Gegenwart ſo reich vertreten wurde, auch durch Brahms auf einen Höhepunkt gebracht, der ihrer Bedeutung in unſerer Zeit entſpricht. Brahms hat bewieſen, daß der Symphonie und dem Konzert auch nach Beethoven, Schubert und Schumann noch eine Bahn beſchieden war, und zu dieſer bedurfte es weder der Umgeſtaltung ihrer Form, noch einer ihren Inhalt beſtimmt vorzeichnenden programmartigen Angabe.

VII.

Vollständiges Verzeichnis der veröffentlichten Kompositionen von Johannes Brahms.

I. Vokalmusik ohne Orchester.

1) Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.

(Für die in diesem Werke erwähnten und besprochenen Opera giebt die angeführte Seitenzahl den Hinweis.)

Op. 3. 6 Gesänge. Seite 10.
" 6. 6 Gesänge.
" 7. 6 Gesänge.
" 14. Lieder und Romanzen.
" 19. 5 Gedichte.
" 32. Lieder und Gesänge. 2 Hefte. Seite 10.
" 33. Romanzen aus L. Tieks „Magelone". 5 Hefte. Seite 10.
" 34. 4 Gesänge.
" 46. 4 Gesänge.
" 47. 5 Lieder.
" 48. 7 Lieder.
" 49. 5 Lieder.
" 57. Lieder und Gesänge. 2 Hefte.
" 58. Lieder und Gesänge. 2 Hefte.
" 59. Lieder und Gesänge. 2 Hefte. Seite 48.
" 63. Lieder und Gesänge. 2 Hefte.
" 69. 9 Gesänge. 2 Hefte.

Op. 70. 4 Geſänge.
" 71. 5 Geſänge.
" 72. 5 Geſänge.
" 84. Romanzen und Lieder für eine oder zwei Stimmen. S. 10.
" 85. 6 Lieder.
" 86. 6 Lieder.
" 91. 2 Geſänge (mit Bratſche). Seite 14.
" 94. 5 Lieder.
" 95. 7 Lieder. Seite 10.
" 96. 4 Lieder. Seite 10.
" 97. 6 Lieder. Seite 10.
" 105. 5 Lieder. Seite 10.
" 106. 5 Lieder. Seite 10.
" 107. 5 Lieder. Seite 10.
Mondnacht. (Ohne Opusangabe.)
Volkskinderlieder. (Ohne Opusangabe.)

2) Duette mit Pianoforte.

Op. 20. 4 Duette für Sopran und Alt.
" 28. 4 Duette für Alt und Bariton. Seite 10.
" 61. 4 Duette für Sopran und Alt.
" 66. 5 Duette für Sopran und Alt.
" 75. Balladen und Romanzen. Seite 10.

3) Soloquartette mit Pianoforte. (Auch Chöre mit Orgel oder Pianoforte.)

Op. 17. Geſänge (mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe) für Frauen-Chor. Seite 14.
" 27. Der 23. Pſalm für Chor mit Orgel und Pianoforte.
" 30. Geiſtliches Lied für Chor mit Orgel.
" 31. 3 Quartette. Seite 10.
" 52. Liebeslieder (auch vom Chor zu ſingen) mit vierhändiger Klavierbegleitung. Seite 9.
" 64. 3 Quartette. Seite 10.
" 65. Neue Liebeslieder (auch vom Chor zu ſingen) mit vierhändiger Klavierbegleitung. Seite 9.
" 92. 4 Quartette. Seite 10.
" 93b. Tafellied für ſechsſtimmigen Chor.
" 103. Zigeunerlieder (auch vom Chor zu ſingen). Seite 9.

4) A capella-Geſänge.

Op. 22. Marienlieder für gemiſchten Chor.
" 29. 2 Motetten für fünfſtimmigen gemiſchten Chor. Seite 11.

Op. 37. 3 geiſtliche Chöre.
" 41. 3 Lieder für Männerchor.
" 42. 3 Geſänge für ſechsſtimmigen Chor. Seite 13.
" 44. 12 Lieder und Romanzen für Frauen-Chor.
" 62. 7 Lieder für gemiſchten Chor.
" 74. 2 Motetten für gemiſchten Chor. Seite 11.
" 93a. Lieder und Romanzen für gemiſchten Chor.
" 104. 3 Geſänge für gemiſchten Chor.
" 109. Feſt- und Gedenkſprüche. Achtſtimmig. S. 11, 12.
" 110. 3 Motetten. Vier- und achtſtimmig. S. 11, 12.
Deutſche Volkslieder für gemiſchten Chor. Seite 14.

II. Größere Vokalwerke mit Orcheſter.

Op. 12. Ave Maria für weiblichen Chor, mit Orcheſter oder Orgel. Seite 16.
" 13. Begräbnisgeſang. Chor mit Blasinſtrumenten. Seite 16.
" 45. Ein deutſches Requiem. Soli-Chor. Seite 17.
" 50. Rinaldo-Kantate. Tenor, Solo-Männerchor. Seite 20.
" 53. Rhapſodie. Altſolo, Männerchor. Seite 21.
" 54. Schickſalslied. Chor. Seite 21.
" 55. Triumphlied. Achtſtimmiger Chor. Seite 22.
" 82. Nänie. Chor. Seite 25.
" 89. Geſang der Parzen. Sechsſtimmiger Chor. Seite 23.

III. Klaviermuſik.

A. Für zwei Pianoforte.

Op. 34. Sonate (nach dem Quintett Op. 34, arrangiert vom Komponiſten) F moll. Seite 35.
" 56b. Variationen (nach den Orcheſter-Variationen über ein Thema von J. Haydn, Op. 56a, arrangiert vom Komponiſten) B dur. Seite 30 und 60.

B. Für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 23. 10 Variationen über ein Thema von Robert Schumann, Es dur. Seite 31.
" 39. Walzer, Nr. 1—16. Seite 32.
" 52a. Liebeslieder-Walzer (arrangiert vom Komponiſten nach Op. 52) Nr. 1—18. Seite 32.
" 65a. Neue Liebeslieder (arrangiert vom Komponiſten nach Op. 65) Nr. 1—13. Seite 32.
Ungariſche Tänze. 4 Hefte. Nr. 1—21. Ohne Opuszahl. S. 32.

C. Für Pianoforte allein.

Op. 1. Sonate-C dur. Seite 29.
" 2. Sonate-Fis moll. Seite 29.
" 4. Scherzo-Es moll. Seite 29.
" 5. Sonate-F moll. Seite 29.
" 9. Variationen über ein Thema von Schumann. Seite 30.
" 10. Vier Balladen. Seite 30.
" 21. Nr. 1. Variationen über ein eigenes Thema. D dur. S. 31.
" 21. Nr. 2. Variationen über ein ungariſches Lied. D dur. S. 31.
" 24. Variationen und Fuge über ein Thema von Händel. B dur. Seite 30, 31 und 59.
" 35. 2 Hefte. Studien über ein Thema von Paganini. A moll Seite 30, 32.
" 76. 8 Klavierſtücke. Capricci und Intermezzi. Seite 33.
" 79. 2 Rhapſodien. H moll. G moll. Seite 33.

D. Studien und Bearbeitungen für Pianoforte.

Ohne Opuszahl.

Chiaconna nach J. S. Bach für die linke Hand allein. D moll. (Studien Nr. 5.) Seite 33.
Etude nach Chopin. F moll. (Studien Nr. 1.) Seite 33.
Preſto nach J. S. Bach. Zwei Bearbeitungen. (Studien Nr. 3, 4.) Seite 33.
Rondo nach Weber (Perpetuum mobile). (Studien Nr. 2.)
Gavotte nach Gluck. Seite 33.

E. Werke für Orgel.

Choralvorſpiel und Fuge. A moll. (Ohne Opuszahl.) Seite 33, 34.
Fuge. As moll. (Ohne Opuszahl.) Seite 33, 34.

IV. Kammermuſik.

Op. 8. Trio-H dur für Pianoforte. Violine und Violoncell. S. 35, 36.
" 8. Neu-Bearbeitung desſelben. Seite 36, 37.
" 18. Sextett-B dur für zwei Violinen, zwei Bratſchen und zwei Celli. Seite 35 und 38.
" 25. Quartett-G moll für Pianoforte, Violine, Bratſche und Celli. Seite 35 und 40.
" 26. Quartett-A dur. (Idem.) Seite 35 und 40.
" 34. Quintett-F moll für Pianoforte, zwei Violinen, Bratſche und Celli. Seite 35 und 41.
" 36. Sextett-G dur für zwei Violinen, zwei Bratſchen und zwei Celli. Seite 36 und 42.
" 38. Sonate-E moll für Pianoforte und Cello. Seite 36 und 43.

Op. 40. Trio-Es dur für Pianoforte, Violine und Waldhorn (oder Bratsche oder Cello). Seite 36 und 43.
" 51. Nr. 1. Quartett-C moll für zwei Violinen, Bratsche und Cello. Seite 36 und 45.
" 51. Nr. 2. Quartett-A moll für zwei Violinen, Bratsche und Cello. Seite 36 und 45.
" 60. Quartett-C moll für Pianoforte, Violine, Bratsche und Cello. Seite 36 und 46.
" 67. Quartett-B dur für zwei Violonen, Bratsche und Cello. Seite 36 und 41.
" 78. Sonate-G dur für Pianoforte und Violine. Seite 36 u. 48.
" 87. Trio-C dur für Pianoforte, Violine und Cello. Seite 36 u. 48.
" 88. Quintett-F dur für zwei Violinen, zwei Bratschen und Cello. Seite 36 und 49.
" 99. Sonate-F dur für Pianoforte und Cello. Seite 36, 51, 52.
" 100. Sonate-A dur für Pianoforte und Violine. Seite 36, 51, 52.
" 101. Trio-C moll für Pianoforte, Violine und Cello. Seite 36, 32.
" 108. Sonate-D moll für Pianoforte und Violine. Seite 36 u. 53.
" 111. Quintett-G dur für zwei Violinen, zwei Bratschen und Cello. Seite 36.

V. Orchester- und Konzert-Kompositionen.

Op. 11. Serenade-D dur. Seite 36 und 38.
" 15. Klavier-Konzert-D moll. Seite 37.
" 16. Serenade-A dur für Klavier-Orchester. Seite 57.
" 36 a. Variationen über ein Thema von Haydn. B dur. Seite 58.
" 68. Symphonie-C moll. Seite 60.
" 73. Symphonie-D dur. Seite 65.
" 77. Violinen-Konzert-D dur. Seite 64.
" 80. Akademische Fest-Ouverture-C moll. Seite 63.
" 81. Tragische Ouverture-D moll. Seite 65.
" 83. Klavier-Konzert-B dur. Seite 66.
" 90. Symphonie-F dur. Seite 67, 68.
" 98. Symphonie-E moll. Seite 69.
" 102. Doppelkonzert für Violine und Cello. Seite 70, 71.

Anhang.

Außer den im obigen Verzeichnis unter Op. 34 bis, Op. 52a, Op. 56b, Op. 65a bereits angegebenen Arrangements eigener Werke hat Brahms noch folgende ſeiner Kompoſitionen bearbeitet:

Op. 11. Orcheſter-Serenade D dur. (Für Klavier vierhändig.)
" 12. Ave Maria. (Klavier-Auszug mit Text.)
" 13. Begräbnisgeſang. (Klavier-Auszug mit Text.)
" 15. Klavier-Konzert D moll. (Für zwei Klaviere vierhändig und für ein Klavier vierhändig.)
" 16. Orcheſter-Serenade A dur. (Für Klavier vierhändig.)
" 17. Geſänge für Frauenchor mit zwei Hörnern und Harfe. (Klavier-Auszug mit Text.)
" 18. Streich-Sextett B dur. (Für Klavier vierhändig.)
" 25. Klavier-Quartett G moll. (Für Klavier vierhändig.)
" 26. Klavier-Quartett A dur. (Für Klavier vierhändig.)
" 29. Motetten Nr. 1 und 2. (Klavier-Auszug zur Einübung derſelben.)
" 36. Streich-Sextett G dur. (Für Klavier vierhändig.)
" 39. Walzer. (Für Klavier zweihändig und in leicht ſpielbarer Weiſe ebenfalls zweihändig.)
" 42. Geſänge für ſechsſtimmigen Chor. (Klavier-Auszug zur Einübung.)
" 44. Lieder und Romanzen für Frauenſtimmen. (Klavierbegleitung ad libitum oder dieſelbe zur Einübung des Chors.)
" 45. Ein deutſches Requiem. (Klavier-Auszug mit Text und für Klavier vierhändig ohne Text.)
" 50. Rinaldo. (Klavier-Auszug mit Text.)
" 51. Streich-Quartett. Nr. 1 C moll. Nr. 2 A moll. (Für Klavier vierhändig.)
" 53. Rhapſodie. (Klavier-Auszug mit Text.)
" 54. Schickſalslied. (Klavier-Auszug mit Text.)
" 55. Triumphlied. (Klavier-Auszug mit Text und für Klavier vierhändig.)
" 67. Streich-Quartett B dur. (Für Klavier vierhändig.)
" 68. Symphonie C moll. (Für Klavier vierhändig.)
" 73. Symphonie D dur. (Für Klavier vierhändig.)
" 80. Akademiſche Feſt-Ouverture C moll. (Für Klavier vierhändig.)
" 81. Tragiſche Ouverture D moll. (Für Klavier vierhändig.)
" 82. Nänie. (Klavier-Auszug mit Text.)
" 83. Klavier-Konzert B dur. (Für zwei Klaviere vierhändig.)

Op. 88. Streich-Quintett Fdur. (Für Klavier vierhändig.)
" 90. Symphonie Fdur. (Für zwei Klaviere vierhändig und den zweiten und dritten Satz des vierhändigen Arrangements für ein Klavier von Robert Keller überarbeitet.)
" 98. Symphonie Emoll. (Für zwei Klaviere vierhändig.)
" 103. Zigeunerlieder (als Gesänge für eine Stimme mit Klavier).
" 109. Fest- und Gedenksprüche. (Klavier-Auszug zur Einübung des Chors.)
" 110. Motetten. Nr. 1, 2, 3. (Klavier-Auszug zur Einübung des Chors.)
" 111. Streich-Quintett Gdur. (Für Klavier vierhändig.)
Ungarische Tänze. Heft 1 und 2. (Für Klavier zweihändig und für Orchester.)

Die vielen von verschiedenen Tonkünstlern geschaffenen weiteren Arrangements, welche sich sowohl auf vollständige Werke wie auf Sätze aus denselben erstrecken, teilen sich in Übertragungen, Bearbeitungen und minderwertige, im Genre der Salonmusik gehaltene Transskriptionen. — Der Schwerpunkt derselben fällt auf die künstlerischen Bearbeitungen, wogegen die Übertragungen wie die modern gefaßten Salon-Phantasieen numerisch wesentlich zurückstehen. Letztere boten F. Bendel (zu Op. 49 und 97), Hölzer (zu Op. 49 und 84), G. Lange (zu Op. 47, 49, 71, 84) und J. Löw (zu Op. 49).

Rob. Keller, Th. Kirchner und Fr. Hermann sind in der Brahms-Litteratur als Bearbeiter und Arrangeure am meisten vertreten; außer ihnen beteiligten sich an derselben Ant. Dvorak, J. C. Eschmann, Rob. Fuchs, C. Gurlitt, R. Heuberger, C. Hirsch, Dr. S. Jadassohn, Dr. J. Joachim, C. Machts, A. Parlow, R. Reindel, Fr. Stade, L. Stark und A. Zander. Manches Brahmssche Werk (wie z. B. die „Ungarischen Tänze" u. a. m.) wurde von einem oder mehreren Künstlern verschiedenartig arrangiert.

Das umstehende Werk-Verzeichnis giebt einige Hinweise auf die Thätigkeit der Bearbeiter.

Bendel, F., zu Brahms Op. 49 und 97.
Dvorak zu „Ungarische Tänze".
Eschmann, J. C., zu Op. 39.
Fuchs, R., zu Op. 84.
Gurlitt, C., zu Op. 42.
Heuberger, R., zu Op. 43.
Hermann, Fr., zu Op. 4, 8, 10, 11, 16, 18, 25, 26, 34, 36, 39, 49, 51, 52, 60, 67 und „Ungarische Tänze".
Jadassohn zu Op. 3, 7.

Hirſch C. zu Op. 44.
Joachim J. zu „Ungariſche Tänze".
Keller R. zu Op. 12, 13, 17, 18, 19, 20, 21, 38, 40, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 56, 60, 61, 62, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 98, 99, 100, 101 und „Ungariſche Tänze".
Kirchner Th. zu Op. 14, 15, 18, 23, 24, 33, 34, 36, 45, 47, 49, 52, 57, 58, 59, 65, 69, 71, 72, 75 und „Sandmännchen" aus Volkskinderlieder.
Machts C. zu Op. 49.
Parlow A. zu „Ungariſche Tänze".
Rindel R. zu Op. 80.
Stade F. zu Op. 45.
Stark L. zu Op. 11, 56.
Frau Viardot Garcia zu „Ungariſche Tänze".
Zander A. zu Op. 49.

Brahms Bethätigung an der Herausgabe älterer Meiſterwerke dürfte hier noch zu erwähnen ſein. Leider iſt es nicht möglich, hierüber annähernd Vollſtändiges zu bieten, da den unter Brahms Reviſion publizierten Kompoſitionen nicht immer der Name des Bearbeiters beigefügt wurde. — Eine von Brahms redigierte Ausgabe der Klavierwerke von Fr. Couperin (1668—1733) erſchien 1871 in Bergedorf bei Hamburg als Band 2 des von Dr. Chryſander ins Leben gerufenen Sammelwerkes „Denkmäler der Tonkunſt". 1888 erſchien die genannte Ausgabe (unter Beteiligung Chryſanders) im Neudruck bei Augener u. C. in London. — Von gleichem Intereſſe iſt die Brahms-Ausgabe von ſechs Kammerduetten Händels. (Leipzig, Edition Peters.)

Für die Geſamtausgaben der Werke Händels, Mozarts und Schuberts lieferte Brahms Beiträge. So z. B. zu der Händels, Band 32 (Kammermuſik für Geſang), zu Mozarts Serie 24 (Requiem), zu Schuberts, Serie 1 (Symphonieen).

VIII.

Alphabetisch geordnetes Verzeichnis der Brahmsschen Gesangswerke.

a. Kompositionen mit Begleitung (Pianoforte, einige Instrumente, Orchester)

nach den Unterschriften geordnet.

(Die Gesangsstücke, bei denen kein näherer Hinweis gegeben, sind für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Auch die Duette und Quartette haben Pianofortebegleitung.)

Abenddämmerung: „Sei willkommen, Zwielichtstunde." Op. 49, Nr. 5.

Abendlied: „Friedlich bekämpfen Nacht sich und Tag." Op. 92, Nr. 3. Quartett.

Abendregen: „Langsam und schimmernd." Op. 70, Nr. 4.

Abschied: „Ach, mich hält der Gram." Op. 69, Nr. 3.

Ade! „Wie schienen die Sternlein so hell." Op. 85, Nr. 4.

Agnes: „Rosenzeit, wie schnell vorbei." Op. 59, Nr. 5.

Alte Liebe: „Es kehrt die dunkle Schwalbe." Op. 72, Nr. 1.

Altes Lied: „Josef, lieber Josef mein." (Siehe geistliches Wiegenlied, Op. 91, Nr. 2.)

Am Strande: „Es sprechen und blicken die Wellen." Op. 66, Nr. 3. Duett für Sopran und Alt.

An den Mond: „Silbermond mit bleichen Strahlen." Op. 71, Nr. 2.

An die Heimat: „Heimat, Heimat." Op. 64, Nr. 1. Quartett.

An die Nachtigall: „Geuß nicht so laut." Op. 46, Nr. 4.

An die Stolze: „Und gleichwohl kann ich anders nicht." Op. 107, Nr. 1.

An die Tauben: „Fliegt nur aus, geliebte Tauben." Op. 63, Nr. 4.

An ein Bild: „Was schaust du mich so freundlich an." Op. 63, Nr 3.

An eine Äolsharfe: „Angelehnt an die Epheuwand." Op. 19, Nr. 5.

An ein Veilchen: „Birg, o Veilchen.“ Op. 49, Nr. 2.
Anklänge: „Hoch über ſtillen Höhen.“ Op. 7, Nr. 3.
Auf dem Kirchhofe: „Der Tag ging regenſchwer.“ Op. 105, Nr. 4.
Auf dem Schiffe: „Ein Vögelein fliegt über den Rhein.“ Op. 97, Nr. 2.
Auf dem See: „An dies Schifflein ſchwingen.“ Op. 106, Nr. 2.
Auf dem See: „Blauer Himmel, blaue Wogen.“ Op. 59, Nr. 2.
Ave Maria. Op. 12. (Für Frauenchor. Orcheſter oder Orgel.)
Balladen und Romanzen. Op. 75.
Begräbnisgeſang: „Nun laßt uns den Leib begraben.“ Op. 13. (Für Chor und Blasinſtrumente.)
Beim Abſchied: „Ich müh' mich ab.“ Op. 95, Nr. 3.
Beim Ritt auf dem Knie: „Alt Mann wollt reiten.“ Volkskinderlieder. Nr. 8 a und b.
Blinde Kuh: „Im Finſtern geh' ich ſuchen.“ Op. 58, Nr. 1.
Botſchaft: „Wehe, Lüftchen.“ Op. 47, Nr. 1.
Das Lied vom Herrn von Falkenſtein: „Es reit' der Herr von Falkenſtein.“ Op. 43, Nr. 4.
Das Mädchen ſpricht: „Schwalbe, ſag' mir an.“ Op. 107, Nr. 3.
Das Mädchen: „Stand das Mädchen, ſtand am Bergesabhang.“ Op. 95, Nr. 1.
Das Mädchen und die Haſel: „Es wollt' ein Mädchen brechen gehn.“ Volkskinderlieder. Nr. 10.
Das Schlaraffenland: „In Polen ſteht ein Haus.“ Volkskinderlieder. Nr. 7.
Dem Schutzengel: „O Engel mein, Schutzengel mein.“ Volkskinderlieder. Nr. 14.
Der Abend: „Senke, ſtrahlender Gott.“ Op. 64, Nr. 2. Quartett.
Der 23. Pſalm: „Herr, wie lange.“ Op. 27. Für dreiſtimmigen Frauenchor mit Orgel oder Pianoforte.
Der Frühling: „Es lockt und ſäuſelt.“ Op. 6, Nr. 2.
Der Gang zum Liebchen: „Es glänzt der Mond nieder.“ Op. 31, Nr. 3. Quartett.
Der Gang zum Liebchen: „Es glänzt der Mond nieder.“ Op. 48, Nr. 1.
Der Gärtner: „Wohin ich geh'.“ Op. 17, Nr. 3. Für Frauenchor mit 2 Hörnern und Harfe.
Der Jäger: „Mein Lieb iſt ein Jäger.“ Op. 95, Nr. 4.
Der Jäger im Walde: „Der Jäger in dem Walde.“ Volkskinderlieder. Nr. 9.

Der Jäger und ſein Liebchen: „Iſt nicht der Himmel ſo blau.“ Op. 28, Nr. 4. Duett für Alt und Bariton.
Der Kranz: „Mutter, hilf mir armen Tochter.“ Op. 84, Nr. 2. Für eine oder zwei Singſtimmen.
Der Kuß: „Unter Blüten des Maies.“ Op. 19, Nr. 1.
Der Mann: „Wille, wille, will, der Mann iſt kommen.“ Volkskinderlieder. Nr. 5.
Der Schmied: „Ich hör' meinen Schatz.“ Op. 19, Nr. 4.
Der Überläufer: „In den Garten wollen wir gehn.“ Op. 48, Nr. 2.
Des Liebſten Schwur: „Ei, ſchmollte mein Vater nicht.“ Op. 69, Nr. 4.
Die Boten der Liebe: „Wie viel ſchon der Boten flogen.“ Op. 61, Nr. 4. Duett für Sopran und Alt.
Die Gleichgültigen: „Komm' mit, o Schöne.“ Op. 31, Nr. 1. Quartett.
Die Henne: „Ach, mein Hennlein.“ Volkskinderlieder. Nr. 3.
Die Kränze: „Hier ob dem Eingang ſeid befeſtigt.“ Op. 46, Nr. 1.
Die Liebende ſchreibt: „Ein Blick von deinen Augen.“ Op. 47, Nr. 5.
Die Mainacht: „Wann der ſilberne Mond.“ Op. 43, Nr. 2.
Die Meere: „Alle Winde ſchlafen.“ Op. 20, Nr. 3. Duett für Sopran und Alt.
Die Nachtigall: „Sitzt a ſchön's Vögerl.“ Volkskinderlieder. Nr. 2.
Die Nonne und der Ritter: „Da die Welt zur Ruh gegangen.“ Op. 28, Nr. 1. Duett für Alt und Bariton.
Die Schale der Vergeſſenheit: „Eine Schale des Stromes.“ Op. 46, Nr. 3.
Die Schweſtern: „Wir Schweſtern zwei.“ Op. 61, Nr. 1. Duett für Sopran und Alt.
Die Spröde: „Ich ſahe eine Tig'rin.“ Op. 58, Nr. 3.
Die Trauernde: „Mei Mueter mag mi net.“ Op. 7, Nr. 5.
Dornröschen: „Im tiefen Wald, im Dornenhag.“ Volkskinderlieder. Nr. 1.
Duette. Op. 20, 28, 61, 66, 75, 84; auch Op. 52, Nr. 3, 4, 13, 14, und Op. 65, Nr. 13.
Edward: „Dein Schwert, wie iſt's von Blut ſo rot.“ Op. 75, Nr. 1. Duett für Alt und Tenor.
Ein deutſches Requiem: „Selig ſind, die da Leid tragen.“ Op. 45. Für Soli, Chor und Orcheſter.
Ein Sonett: „Ach, könnt' ich, könnte vergeſſen ſie.“ Op. 14, Nr. 4.
Ein Wanderer: „Hier, wo ſich die Straßen ſcheiden.“ Op. 106, Nr. 5.
Entführung: „O Lady Judith, ſpröder Schatz.“ Op. 97, Nr. 3.
Erinnerung: „Ihr wunderſchönen Augenblicke.“ Op. 63, Nr. 2.
Es liebt ſich ſo lieblich: „Die Wellen blinken.“ Op. 71, Nr. 1.

Feldeinsamkeit: „Ich ruhe still im hohen, grünen Gras." Op. 86, Nr. 2.
Fragen: „Mein liebes Herz." Op. 64, Nr. 3. Quartett.
Frühlingslied: „Mit geheimnisvollen Düften." Op. 85, Nr. 5.
Frühlingstrost: „Es weht um mich Narcissenduft." Op. 63, Nr. 1.
Gang zur Liebsten: „Des Abends kann ich nicht schlafen gehn." Op. 14, Nr. 6.
Gedichte. Op. 19.
Geheimnis: „O Frühlingsabenddämmerung." Op. 71, Nr. 3.
Geistliches Lied: „Laß dich nur nichts nicht dauren." Op. 30. Für vierstimmig gemischten Chor und Orgel oder Pianoforte.
Geistliches Wiegenlied: „Die ihr schwebet um diese Palmen." Op. 91, Nr. 2. Für Alt, Pianoforte und Viola.
Gesänge. Op. 3, 6, 7, 43, 46, 70, 71, 72. Op. 17. Für Frauenchor mit zwei Hörnern und Harfe.
Gesang auf Fingal: „Wein an dem Felsen." Op. 17, Nr. 4. (Idem.)
Gesang der Parzen: „Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht." Op. 89. Für sechsstimmigen Chor und Orchester.
Gestillte Sehnsucht: „In goldnen Abendschein getauchet." Op. 91, Nr. 1. Für Alt, Pianoforte und Viola.
Gold überwiegt die Liebe: „Sternchen mit dem trüben Schein." Op. 48, Nr. 4.
Guter Rath: „Ach Mutter, liebe Mutter." Op. 75, Nr. 2. Duett für Sopran und Alt.
Heidenröslein: „Sah ein Knab' ein Röslein stehn." Volkskinderlieder. Nr. 6.
Heimkehr: „O brich nicht, Steg." Op. 7, Nr. 6.
Heimweh. Drei Lieder: „Wie traulich war das Fleckchen." — „O wüßt ich doch den Weg zurück." — „Ich sah als Knabe Blumen blühn." Op. 63, Nr. 7—9.
Herbstgefühl: „Wie wenn im frost'gen Windhauch." Op. 48, Nr. 7.
Hüt du dich: „Ich weiß ein Mädlein hübsch und fein." Op. 66, Nr. 5. Duett für Sopran und Alt.
Im Herbst: „Ernst ist der Herbst." Op. 104, Nr. 5.
In den Beeren: „Singe, Mädchen, hell und klar." Op. 84, Nr. 3. Für eine oder zwei Singstimmen.
In der Ferne: „Will ruhen unter den Bäumen hier." Op. 19, Nr. 3.
In der Fremde: „Aus der Heimat hinter den Blitzen." Op. 3, Nr. 5.
In der Gasse: „Ich blicke hinab in die Gasse." Op. 58, Nr. 6.
In Waldeseinsamkeit: „Ich saß zu deinen Füßen." Op. 85, Nr. 6.
Ivan: „Weit über das Feld." Op. 3, Nr. 4.

Jägerlied: „Jäger, was jagst du die Häselein." Op. 66, Nr. 4. Duett für Sopran und Alt.
Juchhe: „Wie ist doch die Erde so schön." Op. 6, Nr. 4.
Junge Lieder. 2 Lieder: „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch." — „Wenn um den Hollunder der Abendwind kost." Op. 63, Nr. 5—6.
Klage: „Ach, mir fehlt." Op. 69, Nr. 1.
Klage: „O Felsen, lieber Felsen." Op. 69, Nr. 2.
Klage: „Feinsliebchen, trau du nicht." Op. 105, Nr. 3.
Klänge. Nr. 1: „Aus der Erde quellen Blumen." Op. 66, Nr. 1. Duett für Sopran und Alt.
Klänge. Nr. 2: „Wenn ein müder Leib begraben." Op. 66, Nr. 2. Duett für Sopran und Alt.
Klosterfräulein: „Ach, ach, ich armes Klosterfräulein." Op. 61, Nr. 2. Duett für Sopran und Alt.
Komm bald: „Warum denn warten von Tag zu Tag." Op. 97, Nr. 5.
Lerchengesang: „Ätherische ferne Stimmen." Op. 70, Nr. 2.
Letztes Glück: „Leblos gleitet Blatt um Blatt." Op 104, Nr. 3.
Liebesglut: „Die Flamme hier, die wilde, zu verhehlen." Op. 47, Nr. 2.
Liebesklage des Mädchens: „Wer sehen will zween lebendige Brunnen." Op. 48, Nr. 3.
Liebeslieder. Op. 52, Nr. 1—18. Ein- bis vierstimmig.
Liebeslieder (neue). Op. 65, Nr. 1—14. Ein- bis vierstimmig.
Liebestreu: „O versenk dein Leid, mein Kind." Op. 3, Nr. 1.
Liebe und Frühling: „Wie sich Rebenranken schwingen." I. Op. 3, Nr. 2.
Liebe und Frühling: „Ich muß hinaus." II. Op. 3, Nr. 3.
Lied aus dem Gedicht „Ivan": „Weit über das Feld." Op. 3, Nr. 4.
Lied: „Komm herbei." Op. 17, Nr. 2. Für Frauenchor, 2 Hörner und Harfe.
Lied: „Lindes Rauschen in den Wipfeln." Op. 3, Nr. 6.
Lieder. Op. 47, 48, 49, 85, 86, 94, 95, 96, 97, 105, 106, 107, Gesänge Op. 32, 57, 58, 59, 63 und Romanzen Op. 14.
Mädchenfluch: „Ruft die Mutter." Op. 69, Nr. 9.
Mädchenlied: „Ach! und du, mein kühles Wasser." Op. 85, Nr. 3.
Mädchenlied: „Am jüngsten Tag ich auferstehn." Op. 95, Nr. 6.
Mädchenlied: „Auf die Nacht in den Spinnstub'n." Op. 107, Nr. 5.
Magelone. Romanzen. 5 Hefte. Op. 33.
Magyarisch: „Sah dem edlen Bildnis." Op. 46, Nr. 2.
Maienkätzchen: „Maienkätzchen, erster Gruß." Op. 107, Nr. 4.

Marienwürmchen. Volkskinderlieder. Nr. 13.
Meerfahrt: „Mein Liebchen, wir saßen beisammen." Op. 96, Nr. 4.
Meine Lieder: „Wenn mein Herz beginnt." Op. 106, Nr. 4.
Minnelied: „Holder klingt der Vogelsang." Op. 71, Nr. 5.
Mondenschein: „Nacht liegt auf den fremden Wegen." Op. 85, Nr. 2.
Mondnacht: „Es war, als hätt' der Himmel." Ohne Opus.
Murrays Ermordung: „O Hochland und o Südland. Op. 14, Nr. 3.
Nachklang: „Regentropfen aus den Bäumen fallen." Op. 59, Nr. 4.
Nachtigall: „O Nachtigall, dein süßer Schall." Op. 97, Nr. 1.
Nachtwandler: „Störe nicht den leisen Schlummer." Op. 86, Nr. 3.
Nachwirkung: „Sie ist gegangen." Op. 6, Nr. 3.
Nänie: „Auch das Schöne muß sterben." Op. 82. Für Chor und Orchester.
Neckereien: „Fürwahr, mein Liebchen, ich will nun frei'n." Op. 31, Nr. 2. Quartett.
Neue Liebeslieder. Op. 65. Für eine bis vier Singstimmen.
Niederrheinisches Volkslied: „Dort in den Weiden steht ein Haus." Op. 97, Nr. 4.
Parole: „Sie stand wohl am Fensterbogen." Op. 7, Nr. 2.
Phänomen: „Wenn zu der Regenwand." Op. 61, Nr. 3. Duett für Sopran und Alt.
Psalm 23: „Herr, wie lange willst du." Op. 27. Für dreistimmigen Frauen-Chor mit Orgel oder Pianoforte.
Quartette. Op. 31, 64, 92, 52 (Nr. 1, 2, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 18.) Op. 65 (Nr. 1, 2, 7, 8, 12, 14, 15) und Op. 103 (Nr. 1 bis 11).
Regenlied: „Walle, Regen, walle nieder." Op. 59, Nr. 3.
Requiem (ein deutsches): „Selig sind, die da Leid tragen." Op. 45. Für Soli, Chor und Orchester.
Rhapsodie: „Aber abseits, wer ist's." Op. 53. Für Altsolo, Männer-Chor und Orchester.
Rinaldo: „Zu dem Strande, zu der Barke." Op. 50. Für Tenorsolo, Männerchor und Orchester.
Romanzen. Op. 33 (Magelone. 5 Hefte). Op. 75, 84.
Salamander: „Es saß ein Salamander." Op. 107, Nr. 2.
Salome: „Singt mein Schatz." Op. 69, Nr. 8.
Sandmännchen: „Die Blümelein sie schlafen." Volkskinderlieder. Nr. 4.
Sapphische Ode: „Rosen brach ich nachts mir." Op. 94, Nr. 4.
Scheiden und Meiden: „So soll ich dich nun meiden." Op. 19, Nr. 2.
Schicksalslied: „Ihr wandelt droben im Licht." Op. 54. Für Chor und Orchester.

Schwermut: „Mir iſt ſo weh ums Herz.“ Op. 58, Nr. 5.
Sehnſucht: „Hinter jenen dichten Wäldern.“ Op. 49, Nr. 3.
Sehnſucht: „Mein Schatz iſt nicht da.“ Op. 14, Nr. 8.
Serenade: „Leiſe, um dich nicht zu wecken.“ Op. 58, Nr. 8.
Serenade: „Liebliches Kind.“ Op. 70, Nr. 3.
So laß uns wandern: „Ach Mädchen, liebes Mädchen.“ Op. 75, Nr. 3. Duett für Sopran und Tenor.
Sommerabend: „Dämmernd liegt der Sommerabend.“ Op. 85, Nr. 1.
Sommerabend: „Geh ſchlafen, Tochter, ſchlafen.“ Op. 84, Nr. 1. Für eine oder zwei Singſtimmen.
Sommerfäden: „Hin und wieder.“ Op. 72, Nr. 2.
Sonntag: „So hab ich doch die ganze Woche.“ Op. 47, Nr. 3.
Spaniſches Lied: „In dem Schatten meiner Locken.“ Op. 6, Nr. 1.
Spannung: „Gut' Abend, gut' Abend, mein tauſiger Schatz.“ Op. 84, Nr. 5. Für eine oder zwei Singſtimmen.
Spätherbſt: „Der graue Nebel tropft ſo ſtill.“ Op. 92, Nr. 2. Quartett.
Ständchen: „Der Mond ſteht über dem Berge.“ Op. 106, Nr. 1.
Ständchen: „Gut' Nacht, gut' Nacht, mein liebſter Schatz.“ Op. 14, Nr. 7.
Sulima: „Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuß?“ Op. 33, Nr. 13.
Tafellied: „Gleich wie Echo.“ Op. 93b. Für ſechsſtimmigen Chor mit Pianoforte.
Tambourliedchen: „Den Wirbel ſchlag' ich.“ Op. 69, Nr. 5.
Thereſe: „Du milchjunger Knabe.“ Op. 86, Nr. 1.
Todesſehnen: „Ach, wer nimmt von meiner Seele.“ Op. 86, Nr. 6.
Trennung: „Da unten im Thale.“ Op. 97. Nr. 6.
Trennung: „Wach' auf, wach' auf, du junger Geſell.“ Op. 14, Nr. 5.
Treue Liebe: „Ein Mägdlein ſaß am Meeresſtrand.“ Op. 7, Nr. 1.
Triumphlied: „Hallelujah, Heil und Preis.“ Op. 55. Für achtſtimmigen Chor, Solo und Orcheſter.
Troſt in Thränen: „Wie kommt's, daß du ſo traurig biſt.“ Op. 48, Nr. 5.
Über die Heide: „Über die Heide hallet mein Schritt.“ Op. 86, Nr. 4.
Unüberwindlich: „Hab ich tauſendmal geſchworen. Op. 72, Nr. 5.
Vergebliches Ständchen: „Guten Abend, mein Schatz.“ Op. 84, Nr. 4. Für eine oder zwei Singſtimmen.
Verrat: „Ich ſtand in einer lauen Nacht.“ Op. 105, Nr. 5.
Verſunken: „Es brauſen der Liebe Wogen.“ Op. 86, Nr. 5.
Verzagen: „Ich ſitz' am Strande.“ Op. 72, Nr. 4.
Verzweiflung: „So tönet denn.“ Op. 33, Nr. 10.

Volkskinderlieder. Nr. 1—14. Ohne Opus.
Volkslied: „Die Schwälble ziehet fort." Op. 7, Nr. 4.
Vom Strande: „Ich rufe vom Ufer." Op. 69, Nr. 6.
Vom verwundeten Knaben: „Es wollt' ein Mädchen früh aufstehn." Op. 14, Nr. 2.
Von ewiger Liebe: „Dunkel, wie dunkel." Op. 43, Nr. 1.
Vor dem Fenster: „Soll sich der Mond nicht heller scheinen." Op. 14, Nr. 1.
Vor der Thür: „Tritt auf, tritt auf." Op. 28, Nr. 2. Duett für Alt und Bariton.
Vorschneller Schwur: „Schwur ein junges Mädchen." Op. 95, Nr. 5.
Vorüber: „Ich legte mich unter den Lindenbaum." Op. 58, Nr. 7.
Während des Regens: „Voller, dichter tropft um's Dach da." Op. 58, Nr. 2.
Walpurgisnacht: „Lieb' Mutter, heut Nacht heulte Regen." Op. 75, Nr. 4. Duett für zwei Soprane.
Warum: „Warum doch erschallen himmelwärts." Op. 92, Nr. 4. Quartett.
Walzer. Liebeslieder. Op. 52. Für eine bis vier Singstimmen.
Wechsellied zum Tanze: „Komm mit, o Schöne." Op. 31, Nr. 1. Quartett.
Weg der Liebe I: „Über die Berge." Op. 20, Nr. 1. Duett für Sopran und Alt.
Weg der Liebe II: „Den gordischen Knoten." Op. 20, Nr. 2. Duett für Sopran und Alt.
Weihnachten: „Uns leuchtet heut der Freude Stern." Volkskinderlieder. Nr. 12.
Wiegenlied: „Guten Abend, gute Nacht." Op. 49, Nr. 4.
Wiegenlied: „Schlaf, Kindlein, schlaf." Volkskinderlieder. Nr. 11.
Willst du, daß ich geh': „Auf der Heide weht." Op. 71, Nr. 4.
Zigeunerlieder. Op. 103, Nr. 1—11. Vierstimmig.
Zum Schluß: „Nun, ihr Musen, genug." Neue Liebeslieder. Op. 65. Schluß-Nummer. Vierstimmig.

b. Kompositionen ohne Begleitung.

Nach den Überschriften geordnet.

Die Gesangswerke, bei denen kein näherer Hinweis gegeben, sind für gemischten Chor. Vierstimmig.

Abendständchen: „Hör', es klagt die Flöte wieder." Op. 42, Nr. 1. Sechsstimmig.

Abschiedslied: „Ich fahr' dahin, wenn es muß sein." Deutsche Volkslieder. Heft 2. Nr. 2.

Aus dem 51. Psalm. Motette Op. 29, Nr. 2. Fünfstimmig.

Barcarole: „O Fischer auf den Fluten." Op. 44, Heft 1. Nr. 3. Für Frauenchor.

Beherzigung: „Feiger Gedanken bängliches Schwanken." Op. 93a, Nr. 6.

Darthulas Grabgesang: „Mädchen von Kola, du schläfst." Op. 42, Nr. 3. Sechsstimmig.

Das Mädchen: „Stand das Mädchen." Op. 93a, Nr. 2.

Der Bräutigam: „Von allen Bergen nieder." Op. 44. Heft 1. Nr. 2. Für Frauenchor.

Der bucklichte Fiedler: „Es wohnet ein Fiedler." Op. 93a, Nr. 1.

Der englische Gruß: „Gegrüßet, Maria." Op. 22. Heft 1. Nr. 1.

Der englische Jäger: „Es wollt' gut Jäger jagen." Deutsche Volkslieder. Heft 2. Nr. 7.

Der Falke: „Hebt ein Falke sich empor." Op. 93a. Nr. 5.

Der Jäger: „Es wollt gut Jäger jagen." Op. 22. Heft 2. Nr. 1.

Der tote Knabe: „Es pochet ein Knabe sachte." Deutsche Volkslieder. Heft 2. Nr. 3.

Die Braut: „Eine blaue Schürze." Op. 44. Heft 2. Nr. 5. Für Frauenchor.

Die Müllerin: „Die Mühle, die dreht ihre Flügel." Op. 44. Heft 1, Nr. 5. Für Frauenchor.

Die Nonne: „Im stillen Klostergarten." Op. 44. Heft 1. Nr. 6. Für Frauenchor.

Fest- und Gedenksprüche. Op. 109. Achtstimmig.

Fragen: „Wozu ist mein langes Haar." Op. 44. Heft 1. Nr. 4. Für Frauenchor.

Geleit: „Was freut einen alten Soldaten." Op. 41, Nr. 3. Für Männerchor.

Geistliche Chöre (drei). Op. 37. Für Frauenchor.

Im Herbst. Op. 104, Nr. 5.

Jungbrunnen. Op. 44, Heft 2, Nr. 1—4. Für Frauenchor. Op. 62, Nr. 3—6.

Letztes Glück. Op. 104, Nr. 3. Sechsstimmig.

Lieder und Romanzen. Op. 44. 2 Hefte. Für Frauenchor, und Op. 93a für gemischten Chor.

Magdalena: „An dem österlichen Tag." Op. 22. Heft 2. Nr. 3.

Marias Kirchgang: „Maria wollt' zur Kirche gehn." Op. 22. Heft 1. Nr. 2.

Marias Lob: „Maria, wahre Himmelsfreud'." Op. 22. Heft 2. Nr. 4.

Marias Wallfahrt: „Maria ging aus wandern." Op. 22. Heft 1. Nr. 3.

Marschieren: „Jetzt hab' ich schon zwei Jahre lang." Op. 41, Nr. 4. Für Männerchor.
Märznacht: „Horch, wie brauset der Sturm." Op. 44, Heft 2. Nr. 6. Für Frauenchor.
Minnelied: „Der Holdseligen sonder Wank." Op. 44. Heft 1. Nr. 1. Für Frauenchor.
Morgengesang: „Wach' auf, mein Kind." Deutsche Volkslieder. Heft 2. Nr. 5.
Motetten. Op. 29, 74 und 110.
Nachtwache. Op. 104, Nr. 1. „Leise Töne der Brust." Nr. 2. „Ruhn sie?" Sechsstimmig.
Rosmarin: „Es wollt' die Jungfrau früh aufstehn." Op. 62, Nr. 1.
Ruf zur Maria: „Dich, Mutter Gottes." Op. 22. Heft 2. Nr. 2.
Sankt Raphael: „Tröst' die Bedrängten." Deutsche Volkslieder. Heft 1. Nr. 7.
Schnitter Tod: „Es ist ein Schnitter." Deutsche Volkslieder. Heft 2. Nr. 6.
Täublein weiß: „Es flog ein Täublein weiße." Deutsche Volkslieder.
Verlorne Jugend. Op. 104, Nr. 4. Fünfstimmig.
Heft 1. Nr. 5.
Vineta: „Auf des Meeres tiefem, tiefem Grunde." Op. 42, Nr. 2. Sechsstimmig.
Vom heiligen Märtyrer Emmerano: „Komm, Mainz, komm, Bayrn." Deutsche Volkslieder. Heft 1, Nr. 4.
Von alten Liebesliedern: „Spazieren wollt' ich reiten." Op. 62, Nr. 2.
Waldesnacht: „Waldesnacht, du wunderkühle." Op. 62, Nr. 3.

c. Kompositionen mit Begleitung (Pianoforte, einige Instrumente, Orchester).

Nach den Textanfängen geordnet.

Die Gesangsstücke, bei denen kein näherer Hinweis gegeben, sind für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Die Duette und Quartette haben Pianoforte-Begleitung.

„Aber abseits, wer ist's." Rhapsodie. Op. 53. Für Altsolo, Männerchor und Orchester.
„Ach, ach, ich armes Klosterfräulein." Klosterfräulein. Op. 61, Nr. 2. Duett für Sopran und Alt.
„Ach könnt' ich, könnte vergessen sie." Ein Sonett. Op. 14, Nr. 4.
„Ach Mädchen, liebes Mädchen." So laß uns wandern. Op. 75, Nr. 3. Duett für Sopran und Tenor.
„Ach, mein Hennlein." Die Henne. Volkskinderlieder. Nr. 3.

„Ach, mich hält der Gram gefangen." Abschied. Op. 69, Nr. 3.
„Ach, mir fehlt." Klage. Op. 69, Nr. 1.
„Ach Mutter, liebe Mutter." Guter Rat. Op. 75, Nr. 2. Duett für Sopran und Alt.
„Ach und du, mein kühles Wasser." Mädchenlied. Op. 85, Nr. 3.
„Ach, wende diesen Blick." Op. 57, Nr. 4.
„Ach, wer nimmt von meiner Seele." Todessehnen. Op. 86, Nr. 6.
„Ätherische ferne Stimmen." Lerchengesang. Op. 70, Nr. 2.
„Alle Winde schlafen." Die Meere. Op. 20, Nr. 3. Duett für Sopran und Alt.
„Alles, alles in den Wind." Neue Liebeslieder. Op. 65, Nr. 11.
„Alt Mann wollt' reiten." Beim Ritt auf dem Knie. Volkskinderlieder. Nr. 8 b.
„Am Donaustrande." Liebeslieder. Op. 52, Nr. 9. Quartett.
„Am Gesteine rauscht." Liebeslieder. Op. 52, Nr. 2. Quartett.
„Am jüngsten Tag ich auferstehʼ." Mädchenlied. Op. 95, Nr. 6.
„Am Sonntagmorgen." Op. 49, Nr. 1.
„An dies Schifflein schwingen." Auf dem See. Op. 106, Nr. 2.
„Angelehnt an die Epheuwand." An eine Äolsharfe. Op. 19, Nr. 5.
„An jeder Hand die Finger." Neue Liebeslieder. Op. 65, Nr. 3.
„Auch das Schöne muß sterben." Nänie. Op. 82. Für Chor und Orchester.
„Auf der Heide weht." Willst du, daß ich gehʼ. Op. 71, Nr. 4.
„Auf die Nacht in den Spinnstubʼn." Mädchenlied. Op. 107, Nr. 5.
„Aus der Erde quellen Blumen." Klänge. I. Op. 66. Nr. 1. Duett für Sopran und Alt.
„Aus der Heimat." In der Fremde. Op. 3, Nr. 5.
„Ave Maria." Op. 12. Für weiblichen Chor mit Orchester oder Orgel.
„Bei dir sind meine Gedanken." Op. 95, Nr. 2.
„Birg, o Veilchen." An ein Veilchen. Op. 49, Nr. 2.
„Bitteres zu sagen." Op. 32, Nr. 7.
„Blauer Himmel." Auf dem See. Op. 59, Nr. 2.
„Brauner Bursche führt zum Tanze." Zigeunerlieder. Op. 103, Nr. 5. Quartett.
„Da die Welt zur Ruhʼ gegangen." Die Nonne und der Ritter. Op. 28, Nr. 1. Duett für Alt und Bariton.
„Dämmernd liegt der Sommerabend." Sommerabend. Op. 85, Nr. 1.
„Dämmerung senkte sich von oben." Op. 59, Nr. 1.
„Da unten im Thale." Trennung. Op. 97, Nr. 6.
„Dein blaues Auge hält so still." Op. 59, Nr. 8.

„Dein Schwert, wie iſt's von Blut ſo rot." Edward. Op. 75, Nr. 1. Duett für Alt und Tenor.
„Den gordiſchen Knoten." Weg der Liebe. II. Op. 20, Nr. 2. Duett für Sopran und Alt.
„Den Wirbel ſchlag' ich." Tambourliedchen. Op. 69, Nr. 5.
„Der graue Nebel tropft ſo ſtill." Spätherbſt. Op. 92, Nr. 2. Quartett.
„Der Jäger in dem Walde." Der Jäger im Walde. Volkskinderlieder. Nr. 9.
„Der Mond ſteht über dem Berge." Ständchen. Op. 106, Nr. 1.
„Der Strom, der neben mir." Op. 32, Nr. 4.
„Der Tag ging regenſchwer." Auf dem Kirchhofe. Op. 105, Nr. 4.
„Der Tod, das iſt die kühle Nacht." Op. 96, Nr. 1.
„Des Abends kann ich nicht ſchlafen gehn." Gang zur Liebſten. Op. 14, Nr. 6.
„Die Blümelein, ſie ſchlafen." Sandmännchen. Volkskinderlieder. Nr. 4.
„Die Flamme hier." Liebesglut. Op. 47, Nr. 2.
„Die grüne Hopfenranke." Liebeslieder. Op. 52, Nr. 5. Quartett.
„Die ihr ſchwebet um dieſe Palmen." Geiſtliches Wiegenlied. Op. 91, Nr. 2. Für Alt, Pianoforte und Viola.
„Die Schnur, die Perl'. Op. 57, Nr. 7.
„Die Schwälble ziehet fort." Volkslied. Op. 7, Nr. 4.
„Die Wellen blinken." Es liebt ſich ſo lieblich. Op. 71, Nr. 1.
„Dort in den Weiden ſteht ein Haus." Op. 97, Nr. 4.
„Du milchjunger Knabe." Thereſe. Op. 86, Nr. 1.
„Du ſprichſt, daß ich mich täuſchte." Op. 32, Nr. 6.
„Dunkel, wie dunkel." Von ewiger Liebe. Op. 43, Nr. 1.
„Ein Blick von deinen Augen." Die Liebende ſchreibt. Op. 47, Nr. 5.
„Ein dunkeler Schacht." Liebeslieder. Op. 52, Nr. 16. Quartett.
„Eine gute, gute Nacht." Op. 59, Nr. 6.
„Ein kleiner, hübſcher Vogel." Liebeslieder. Op. 52, Nr. 6. Quartett.
„Eine Schale des Stroms." Die Schale der Vergeſſenheit. Op. 46, Nr. 3.
„Ein Mägdlein ſaß am Meeresſtrand." Treue Liebe. Op. 7, Nr. 1.
„Ein Vöglein fliegt über den Rhein." Auf dem Schiffe. Op. 97, Nr. 2.
„Ei, ſchmollte mein Vater." Des Liebſten Schwur. Op. 69, Nr. 4.
„Ernſt iſt der Herbſt." Im Herbſt. Op. 104, Nr. 5.
„Es bebet das Geſträuche." Liebeslieder. Op. 52, Nr. 18. Quartett.
„Es brauſen der Liebe Wogen." Verſunken. Op. 86, Nr. 5.
„Es fürchte die Götter das Menſchengeſchlecht." Geſang der Parzen. Op. 89. Für ſechsſtimmigen Chor und Orcheſter.

„Es glänzt der Mond nieder.“ Der Gang zum Liebchen. Op. 31, Nr. 3. Quartett.

„Es glänzt der Mond nieder.“ Der Gang zum Liebchen. Op. 48, Nr. 1. Quartett.

„Es hing der Reif.“ Op. 106, Nr. 3.

„Es kehrt die dunkle Schwalbe.“ Alte Liebe. Op. 72, Nr. 1.

„Es lockt und ſäuſelt.“ Der Frühling. Op. 6, Nr. 2.

„Es rauſchet das Waſſer.“ Op. 28, Nr. 3. Duett für Alt und Bariton.

„Es reit' der Herr von Falkenſtein.“ Das Lied vom Herrn von Falkenſtein. Op. 43, Nr. 4.

„Es ſaß ein Salamander.“ Salamander. Op. 107, Nr. 2.

„Es ſchauen die Blumen alle.“ Op. 96, Nr. 3.

„Es ſprechen und blicken die Wellen.“ Am Strande. Op. 66, Nr. 3. Duett für Sopran und Alt.

„Es tönt ein voller Harfenklang.“ Op. 17, Nr. 1. Für weiblichen Chor, zwei Hörner und Harfe.

„Es träumte mir, ich ſei dir teuer.“ Op. 57, Nr. 3.

„Es war, als hätt' der Himmel.“ Mondnacht. Ohne Opuszahl.

„Es weht um mich Narciſſenduft.“ Frühlingstroſt. Op. 63, Nr. 1.

„Es wollt' ein Mädchen brechen gehn.“ Das Mädchen und die Haſel. Volkskinderlieder. Nr. 10.

„Es wollt' ein Mädchen früh aufſtehn.“ Vom verwundeten Knaben. Op. 14, Nr. 2.

„Feinsliebchen, trau' du nicht.“ Klage. Op. 105, Nr. 3.

„Finſtere Schatten der Nacht.“ Neue Liebeslieder. Op. 65, Nr. 2. Quartett.

„Flammenauge, dunkles Haar.“ Neue Liebeslieder. Op. 65, Nr. 14. Quartett.

„Fliegt nur aus.“ An die Tauben. Op. 63, Nr. 4.

„Friedlich bekämpfen Nacht ſich und Tag.“ Abendlied. Op. 92, Nr. 3. Quartett.

„Fürwahr, mein Liebchen, ich will nun frei'n.“ Neckereien. Op. 31, Nr. 2. Quartett.

„Geh ſchlafen, Tochter, ſchlafen!“ Sommerabend. Op. 84, Nr. 1. Für eine oder zwei Singſtimmen.

„Geliebter, wo zaudert.“ Sulima. Op. 33, Nr. 13.

„Geuß nicht ſo laut.“ An die Nachtigall. Op. 46. Nr. 4.

„Gleich wie Echo frohen Liedern.“ Op. 93b. Tafellied. Für ſechsſtimmigen Chor mit Pianoforte.

„Guten Abend, gute Nacht.“ Wiegenlied. Op. 49, Nr. 4.

„Guten Abend, mein Schatz." Vergebliches Ständchen. Op. 84, Nr. 4. Für eine oder zwei Singſtimmen.
„Gut'n Abend, mein tauſiger Schatz." Spannung. Op. 84, Nr. 5. Für eine oder zwei Singſtimmen.
„Gut' Nacht, gut' Nacht, mein liebſter Schatz." Ständchen. Op. 14, Nr. 7.
„Hab' ich tauſendmal geſchworen." Unüberwindlich. Op. 72, Nr. 5.
„Hallelujah, Heil und Preis." Triumphlied. Op. 55. Für achtſtimmigen Chor und Orcheſter.
„Heimat, Heimat." An die Heimat. Op. 64, Nr. 1. Quartett.
„Herr, wie lange willſt du mich. Der 23. Pſalm. Op. 27. Für dreiſtimmigen Frauenchor mit Orgel oder Pianoforte.
„He, Zigeuner, greife in die Saiten ein." Zigeunerlieder. Op. 103, Nr. 1. Quartett.
„Hier ob dem Eingang." Die Kränze. Op. 46, Nr. 1.
„Hier, wo ſich die Straßen ſcheiden." Ein Wanderer. Op. 106, Nr. 5.
„Hinter jenen dichten Wäldern." Sehnſucht. Op. 49, Nr. 3.
„Hochgetürmte Rimaflut." Zigeunerlieder. Op. 103, Nr. 2. Quartett.
„Hoch über ſtillen Höhen." Anklänge. Op. 7, Nr. 3.
„Holder klingt der Vogelſang." Minnelied. Op. 71, Nr. 5.
„Horch, der Wind klagt." Zigeunerlieder. Op. 103, Nr. 8. Quartett.
„Horch, über ſtillen Höhen." Anklänge. Op. 7, Nr. 3.
„Ich blicke hinab." In der Gaſſe. Op. 58, Nr. 6.
„Ich hör' meinen Schatz." Der Schmied. Op. 19, Nr. 4.
„Ich koſe ſüß." Neue Liebeslieder. Op. 65, Nr. 10.
„Ich legte mich unter den Lindenbaum." Vorüber. Op. 58, Nr. 7.
„Ich müh' mich ab." Beim Abſchied. Op. 95, Nr. 3.
„Ich muß hinaus." Liebe und Frühling. II. Op. 3, Nr. 3.
„Ich rufe vom Ufer." Vom Strande. Op. 69, Nr. 6.
„Ich ruhe ſtill im hohen, grünen Gras." Feldeinſamkeit. Op. 86, Nr. 2.
„Ich ſah als Knabe." Heimweh. III. Op. 63, Nr. 9.
„Ich ſahe eine Tig'rin." Die Spröde. Op. 58, Nr. 3.
„Ich ſaß zu deinen Füßen." In Waldeseinſamkeit. Op. 85, Nr. 6.
„Ich ſchell' mein Horn." Op. 43, Nr. 3.
„Ich ſchleich' umher." Op. 32, Nr. 3.
„Ich ſitz' am Strande." Verzagen. Op. 72, Nr. 4.
„Ich ſtand in einer lauen Nacht." Verrat. Op. 105, Nr. 5.
„Ich weiß ein Mädlein hübſch und fein." Hüt' du dich. Op. 66, Nr. 5. Duett für Sopran und Alt.
„Ihr ſchwarzen Augen." Neue Liebeslieder. Op. 65, Nr. 4.

„Ihr wandelt droben im Licht." Schicksalslied. Op. 54. Für Chor und Orchester.
„Ihr wunderschönen Augenblicke." Erinnerung. Op. 63, Nr. 2.
„Im Finstern geh' ich suchen." Blinde Kuh. Op. 58, Nr. 1.
„Im Garten am Seegestade." Op. 70, Nr. 1.
„Immer leiser wird mein Schlummer." Op. 105, Nr. 2.
„Im tiefen Wald." Dornröschen. Volkskinderlieder. Nr. 1.
„In dem Schatten meiner Locken." Spanisches Lied. Op. 6, Nr. 1.
„In den Garten wollen wir gehn." Der Überläufer. Op. 48, Nr. 2.
„In goldnen Abendschein getauchet." Gestillte Sehnsucht. Op. 91, Nr. 1. Für Alt, Pianoforte und Viola.
„In meiner Nächte Sehnen." Op. 57. Nr. 5.
„In Polen steht ein Haus." Das Schlaraffenland. Volkskinderlieder. Nr. 7.
„Ist nicht der Himmel so blau." Der Jäger und sein Liebchen. Op. 28, Nr. 4. Duett für Alt und Bariton.
„Jäger, was jagst du die Häselein." Jägerlied. Op. 66, Nr. 4. Duett für Sopran und Alt.
„Keinem hat es noch gereut." Op. 33, Nr. 1.
„Kein Haus, keine Heimat." Op. 94, Nr. 5.
„Komm herbei, komm herbei, Tod." Op. 17, Nr. 2. Für Frauenchor, 2 Hörner und Harfe.
„Komm mit, o Schöne." Wechsellied zum Tanze. Op. 31, Nr. 1. Quartett.
„Kommt dir manchmal in den Sinn." Zigeunerlieder. Op. 103, Nr. 7. Vierstimmig.
„Langsam und schimmernd." Abendregen. Op. 70, Nr. 4.
„Laß dich nur nichts nicht dauren." Geistliches Lied. Op. 30. Für vierstimmig gemischten Chor mit Orgel oder Pianoforte.
„Leise, um dich nicht zu wecken." Serenade. Op. 58, Nr. 8.
„Liebe kam aus fernen Landen." Op. 33, Nr. 4.
„Lieber Gott, du weißt." Zigeunerlieder. Op. 103, Nr. 4. Quartett.
„Liebliches Kind." Serenade. Op. 70, Nr. 3.
„Lieb' Mutter, heut Nacht." Walpurgisnacht. Op. 75, Nr. 4. Duett für zwei Soprane.
„Lindes Rauschen in den Wipfeln." Lied. Op. 3, Nr. 6.
„Maienkätzchen, erster Gruß." Maienkätzchen. Op. 107, Nr. 4.
„Marienwürmchen setze dich." Marienwürmchen. Volkskinderlieder. Nr. 13.
„Mei Mueter mag mi net." Die Trauernde. Op. 7, Nr. 5.
„Mein Herz ist schwer." Op. 94, Nr. 3.
„Mein Lieb ist ein Jäger." Der Jäger. Op. 95, Nr. 4.

„Mein liebes Herz.“ Fragen. Op. 64. Nr. 3. Quartett.
„Mein Liebchen, wir ſaßen beiſammen.“ Meerfahrt. Op. 96. Nr. 4.
„Mein Schatz iſt nicht da.“ Sehnſucht. Op. 14, Nr. 8.
„Mein wundes Herz.“ Op. 59, Nr. 7.
„Meine Liebe iſt grün.“ Junge Lieder. I. Op. 63, Nr. 5.
„Mir iſt ſo weh um's Herz. Schwermut. Op. 58, Nr. 5.
„Mit geheimnisvollen Düften. Frühlingslied. Op. 85, Nr. 5.
„Mit vierzig Jahren iſt der Berg erſtiegen.“ Mit vierzig Jahren. Op. 94, Nr. 1.
„Mond verhüllt ſein Angeſicht.“ Zigeunerlieder. Op. 103, Nr. 10. Quartett.
„Muß es eine Trennung geben.“ Op. 33, Nr. 12.
„Mutter, hilf mir armen Tochter.“ Der Kranz. Op. 84, Nr. 2. Für eine oder zwei Singſtimmen.
„Nachtigallen ſchwingen luſtig.“ Op. 6, Nr. 6.
„Nachtigall, ſie ſingt.“ Liebeslieder. Op. 52, Nr. 15. Quartett.
„Nacht liegt auf den fremden Wegen.“ Mondenſchein. Op. 85, Nr. 2.
„Nagen am Herzen.“ Neue Liebeslieder. Op. 65, Nr. 9.
„Nein, es iſt nicht auszukommen.“ Liebeslieder. Op. 52, Nr. 11. Quartett.
„Nein, Geliebter, ſetze dich.“ Neue Liebeslieder. Op. 65, Nr. 13. Duett für Sopran und Alt.
„Nicht mehr zu dir zu gehen.“ Op. 32, Nr. 2.
„Nicht wandle, mein Licht.“ Liebeslieder. Op. 52, Nr. 17.
„Nun, ihr Muſen, genug.“ Neue Liebeslieder. „Zum Schluß.“ Op. 65. Quartett.
„Nun laßt uns den Leib begraben.“ Begräbnisgeſang. Op. 13. Für Chor und Blasinſtrumente.
„O brich nicht, Steg.“ Heimkehr. Op. 7, Nr. 6.
„O die Frauen.“ Liebeslieder. Op. 52, Nr. 3. Duett für Tenor und Baß.
„O Engel mein.“ Dem Schutzengel. Volkskinderlieder. Nr. 14.
„O Felſen, lieber Felſen.“ Klage. Op. 69, Nr. 2.
„O Frühlingsabenddämmerung.“ Geheimnis. Op. 71, Nr. 3.
„O Hochland und o Südland.“ Murrays Ermordung. Op. 14. Nr. 3.
„O komme, holde Sommernacht.“ Op. 58, Nr. 4.
„O kühler Wald.“ Op. 72, Nr. 3.
„O Lady Judith, ſpröder Schatz.“ Entführung. Op. 97, Nr. 3.
„O liebliche Wangen.“ Op. 47, Nr. 4.
„O Nachtigall, dein ſüßer Schall.“ Nachtigall. Op. 97, Nr. 1.
„O ſchöne Nacht.“ Op. 92, Nr. 1. Quartett.
„O verſenk', o verſenk' dein Leid.“ Liebestreu. Op. 3, Nr. 1.

„O wie sanft." Liebeslieder. Op. 52, Nr. 10. Quartett.
„O wüßt' ich doch den Weg zurück." Heimweh. II. Op. 63, Nr. 8.
„Rede, Mädchen, allzuliebes." Liebeslieder. Op. 52, Nr. 1. Quartett.
„Regentropfen aus den Bäumen fallen." Nachklang. Op. 59, Nr. 4.
„Rosen brach ich nachts mir." Sapphische Ode. Op. 94, Nr. 4.
„Rosen steckt mir an." Neue Liebeslieder. Op. 65, Nr. 6.
„Rosenzeit, wie schnell vorbei." Agnes. Op. 59, Nr. 5.
„Röslein dreie in der Reihe." Zigeunerlieder. Op. 103, Nr. 6. Quartett.
„Rote Abendwolken zieh'n am Firmament." Zigeunerlieder. Op. 103, Nr. 11. Quartett.
„Ruft die Mutter." Mädchenfluch. Op. 69, Nr. 9.
„Ruhe, Süßliebchen." Op. 33, Nr. 9.
„Sah dem edlen Bildnis." Magyarisch. Op. 46, Nr. 2.
„Sah ein Knab' ein Röslein stehn." Haidenröslein. Volkskinderlieder. Nr. 6.
„Schlaf', Kindlein, schlaf." Wiegenlied. Volkskinderlieder. Nr. 11.
„Schlosser, auf! und mache Schlösser." Liebeslieder. Op. 52, Nr. 12. Quartett.
„Schön war, daß ich dir weihte." Op. 95, Nr. 7.
„Schwalbe, sag' mir an." Das Mädchen spricht. Op. 107, Nr. 3.
„Schwarzer Wald." Neue Liebeslieder. Op. 65, Nr. 12. Quartett.
„Schwur ein junges Mädchen." Vorschneller Schwur. Op. 95, Nr. 5.
„Sei willkommen." Abenddämmerung. Op. 49, Nr. 5.
„Selig sind, die da Leid tragen." Ein deutsches Requiem. Op. 45. Für Soli, Chor und Orchester.
„Senke, strahlender Gott." Der Abend. Op. 64, Nr. 2. Quartett.
„Sie ist gegangen." Nachwirkung. Op. 6, Nr. 3.
„Sie stand wohl am Fensterbogen." Parole. Op. 7, Nr. 2.
„Sieh', wie ist die Welle." Liebeslieder. Op. 52, Nr. 14. Duett für Tenor und Baß.
„Silbermond mit bleichen Strahlen." An den Mond. Op. 71, Nr. 2.
„Sind es Schmerzen, sind es Freuden." Op. 33, Nr. 3.
„Singe, Mädchen, hell und klar." In den Beeren. Op. 84, Nr. 3. Für eine oder zwei Singstimmen.
„Singt mein Schatz." Salome. Op. 69, Nr. 8.
„Sitzt a schön's Vögerl." Die Nachtigall. Volkskinderlieder. Nr. 2.
„So hab' ich doch die ganze Woche." Sonntag. Op. 47, Nr. 3.
„So soll ich dich nun meiden." Scheiden und Meiden. Op. 19, Nr. 2.
„So steh'n wir." Op. 32, Nr. 8.
„So tönet denn, schäumende Wellen." Verzweiflung. Op. 33, Nr. 10.

„So willst du des Armen." Op. 33, Nr. 5.
„Soll sich der Mond." Vor dem Fenster. Op. 14, Nr. 1.
„Sommerfäden hin und wieder." Sommerfäden. Op. 72, Nr. 2.
„Stand das Mädchen, stand am Bergesabhang." Op. 95, Nr. 1.
„Steig auf, geliebter Schatten." Op. 94, Nr. 2.
„Sternchen mit dem trüben Schein." Gold überwiegt die Liebe. Op. 48, Nr. 4.
„Störe nicht den leisen Schlummer." Nachtwandler. Op. 86, Nr. 3.
„Strahlt zuweilen auch." Op. 57, Nr. 6.
„Traun! Bogen und Pfeil." Op. 33, Nr. 2.
„Treue Liebe dauert lange." Op. 33, Nr. 15.
„Tritt auf, tritt auf." Vor der Thür. Op. 28, Nr. 2. Duett für Alt und Bariton.
„Über die Berge." Weg der Liebe. I. Op. 20, Nr. 1. Duett für Sopran und Alt.
„Über die Haide hallet mein Schritt." Über die Haide. Op. 86, Nr. 4.
„Über die See." Op. 69, Nr. 7.
„Ull Mann wull riden." Beim Ritt auf dem Knie. Volkskinderlieder. Nr. 8a.
„Unbewegte, laue Luft." Op. 57, Nr. 8.
„Und gleichwohl kann ich anders nicht." An die Stolze. Op. 107, Nr. 1.
„Uns leuchtet heut' der Freude Stern." Weihnachten. Volkskinderlieder. Nr. 12.
„Unter Blüten des Mai's." Der Kuß. Op. 19, Nr. 1.
„Vergangen ist mir Glück und Heil." Op. 48, Nr. 6.
„Verzicht, o Herz, auf Rettung." Neue Liebeslieder. Op. 65, Nr. 1. Quartett.
„Vögelein durchrauscht." Liebeslieder. Op. 52, Nr. 13. Duett für Sopran und Alt.
„Voller, dichter tropft um's Dach da." Während des Regens. Op. 58, Nr. 2.
„Vom Gebirge Well' auf Well'." Neue Liebeslieder. Op. 65, Nr. 7. Quartett.
„Von waldbekränzter Höhe." Op. 57, Nr. 1.
„Wach' auf, wach' auf, du junger Gesell." Trennung. Op. 14, Nr. 5.
„Wahre, wahre deinen Sohn." Neue Liebeslieder. Op. 65, Nr. 5.
„Walle, Regen, walle nieder." Regenlied. Op. 59, Nr. 3.
„Wann der silberne Mond." Die Mainacht. Op. 43, Nr. 2.
„War es dir, dem diese Lippen bebten." Op. 33, Nr. 7.
„Warum denn warten von Tag zu Tag." Komm bald. Op. 97, Nr. 5.
„Warum doch erschallen himmelwärts." Warum. Op. 92, Nr. 4. Quartett.

„Was ſchauſt du mich ſo freundlich an.“ An ein Bild. Op. 63, Nr. 3.
„Wehe, Lüftchen.“ Botſchaft. Op. 47, Nr. 1.
„Wehe, ſo willſt du mich wieder.“ Op. 32, Nr. 5.
„Weiche Gräſer im Revier.“ Neue Liebeslieder. Op. 65, Nr. 8. Quartett.
„Wein' an den Felſen der brauſenden Winde.“ Geſang aus Fingal. Op. 17, Nr. 4. Für Frauenchor mit zwei Hörnern und Harfe.
„Weit über das Feld.“ Lied aus dem Gedicht „Ivan“. Op. 3. Nr. 4.
„Weit und breit ſchaut Niemand mich an.“ Zigeunerlieder. Op. 103, Nr. 9. Quartett.
„Wenn du nur zuweilen lächelſt.“ Op. 57, Nr. 2.
„Wenn ein müder Leib begraben.“ Klänge. II. Op. 66, Nr. 2. Duett für Sopran und Alt.
„Wenn mein Herz beginnt.“ Meine Lieder. Op. 106, Nr. 4.
„Wenn ſo lind dein Auge.“ Liebeslieder. Op. 52, Nr. 8. Quartett.
„Wenn um den Hollunder.“ Junge Lieder. II. Op. 63, Nr. 6.
„Wenn zu der Regenwand.“ Phänomen. Op. 61, Nr. 3. Duett für Sopran und Alt.
„Wer ſehen will zween lebendige Brunnen.“ Liebesklage des Mädchens. Op. 48, Nr. 3.
„Wie biſt du, meine Königin.“ Op. 32, Nr. 9.
„Wie des Abends.“ Liebeslieder. Op. 52, Nr. 4. Duett für Sopran und Alt.
„Wie die Wolke nach der Sonne.“ Op. 6, Nr. 5.
„Wie froh und friſch.“ Op. 33, Nr. 14.
„Wie iſt doch die Erde ſo ſchön.“ Juchhe. Op. 6, Nr. 4.
„Wie kommt's, daß du ſo traurig biſt.“ Troſt in Thränen. Op. 48, Nr. 5.
„Wie Melodien zieht es mir.“ Op. 105, Nr. 1.
„Wie rafft ich mich auf.“ Op. 32, Nr. 1.
„Wie ſchienen die Sternlein ſo hell.“ Ade. Op. 85, Nr. 4.
„Wie ſchnell verſchwindet.“ Op. 33, Nr. 11.
„Wie ſich Rebenranken ſchwingen.“ Liebe und Frühling. I. Op. 3, Nr. 2.
„Wie ſoll ich die Freude, die Wonne denn tragen.“ Op. 33, Nr. 6.
„Wie traulich war das Fleckchen.“ Heimweh. I. Op. 63, Nr. 7.
„Wieviel ſchon der Boten flogen.“ Die Boten der Liebe. Op. 61, Nr. 4. Duett für Sopran und Alt.
„Wie wenn im froſt'gen Windhauch.“ Herbſtgefühl. Op. 48, Nr. 7.
„Will ruhen unter den Bäumen hier.“ In der Ferne. Op. 19, Nr. 3.

„Wille, wille, will, der Mann ist kommen." Der Mann. Volkskinderlieder. Nr. 5.
„Wir müssen uns trennen." Op. 33, Nr. 8.
„Wir Schwestern zwei." Die Schwestern. Op. 61, Nr. 1. Duett für Sopran und Alt.
„Wir wandelten, wir zwei zusammen." Op. 96, Nr. 2.
„Wißt ihr, wenn mein Kindchen." Zigeunerlieder. Op. 103, Nr. 3.
„Wohin ich geh' und schaue." Der Gärtner. Op. 17, Nr. 3. Frauenchor mit zwei Hörnern und Harfe.
„Wohl schön bewandt." Liebeslieder. Op. 52, Nr. 7.
„Zu dem Strande, zu der Barke." Rinaldo. Op. 50. Für Tenor-Solo, Männerchor und Orchester.

d. Kompositionen ohne Begleitung.

Nach den Textanfängen geordnet.

Die Gesangswerke, bei denen kein näherer Hinweis gegeben, sind für gemischten Chor. Vierstimmig.

„Ach, arme Welt." Motette. Op. 110, Nr. 2.
„Ach, lieber Herre Jesu Christ." Deutsche Volkslieder. Heft 1. Nr. 6.
„Adoramus te, Christe." Op. 37, Nr. 2. Für Frauenchor.
„All' meine Herzgedanken." Jungbrunnen. Op. 62, Nr. 5.
„Am Wildbach die Weiden." Jungbrunnen. Op. 44. Heft 2. Nr. 3. Für Frauen-Chor.
„An dem österlichen Tag." Magdalena. Op. 22. Heft 2. Nr. 3.
„Aus des Meeres tiefem, tiefem Grunde." Vineta. Op. 42, Nr. 2. Sechsstimmig.
„Bei nächtlicher Weil." Deutsche Volkslieder. Heft 1. Nr. 3.
„Brausten alle Berge." Verlorne Jugend. Op. 104, Nr. 4. Fünfstimmig.
„Dein Herzlein mild." Jungbrunnen. Op. 62, Nr. 4.
„Der Holdseligen sonder Wank." Minnelied. Op. 44. Heft 1. Nr. 1 Für Frauenchor.
„Dich, Mutter Gottes, ruf' wir an." Ruf zur Maria. Op. 22. Heft 2. Nr. 2.
„Die Berge sind spitz." Jungbrunnen. Op. 44, Heft 2. Nr. 2. Für Frauenchor.
„Die Mühle, die dreht ihre Flügel." Die Müllerin. Op. 44. Heft 1. Nr. 5. Für Frauenchor.
„Die Wollust in den Maien." Deutsche Volkslieder. Heft 2. Nr. 4.
„Eine blaue Schürze." Die Braut. Op. 44. Heft 2. Nr. 5. Für Frauenchor.
„Ernst ist der Herbst." Im Herbst. Op. 104, Nr. 5.

„Es flog ein Täublein weiße.“ Täublein weiß. Deutſche Volkslieder. Heft 1. Nr. 5.
„Es geht ein Wehen.“ Jungbrunnen. Op. 62, Nr. 6.
„Es iſt das Heil uns kommen her.“ Motette. Op. 29, Nr. 1. Fünfſtimmig.
„Es iſt ein Schnitter.“ Schnitter Tod. Deutſche Volkslieder. Heft 2. Nr. 6.
„Es pochet ein Knabe ſachte.“ Der todte Knabe. Deutſche Volkslieder. Heft 2. Nr. 3.
„Es wohnet ein Fiedler zu Frankfurt am Main.“ Der buckligte Fiedler. Op. 93a. Nr. 1.
„Es wollt' die Jungfrau früh aufſteh'n.“ Rosmarin. Op. 62, Nr. 1.
„Es wollt' gut Jäger jagen.“ Der Jäger. Op. 22. Heft 2. Nr. 1.
„Es wollt' gut Jäger jagen.“ Der engliſche Jäger. Deutſche Volkslieder. Heft 2. Nr. 7.
„Fahr wohl! o Vöglein.“ Op. 93a. Nr. 4.
„Feiger Gedanken, bängliches Schwanken.“ Beherzigung. Op. 93a. Nr. 6.
„Freiwillige her.“ Op. 41, Nr. 2. Für Männerchor.
„Gebt Acht.“ Op. 41, Nr. 5. Für Männerchor.
„Gegrüßet Maria.“ Der engliſche Gruß. Op. 22. Heft 1. Nr. 1.
„Hebt ein Falke ſich empor.“ Der Falke. Op. 93a. Nr. 5.
„Horch! wie brauſet der Sturm.“ Märznacht. Op. 44. Heft 2. Nr. 6. Für Frauenchor.
„Hör, es klagt die Flöte wieder.“ Abendſtändchen. Op. 42, Nr. 1. Sechsſtimmig.
„Ich aber bin elend.“ Motette. Op. 110, Nr. 1. Achtſtimmig.
„Ich fahre dahin, wenn es muß ſein.“ Abſchiedslied. Deutſche Volkslieder. Heft 2. Nr. 2.
„Ich ſchwing' mein Horn.“ Op. 41, Nr. 1. Für Männerchor.
„Im ſtillen Kloſtergarten.“ Die Nonne. Op. 44. Heft 1. Nr. 6. Für Frauenchor.
„In ſtiller Nacht, zur erſten Wacht.“ Deutſche Volkslieder. Heft 2, Nr. 1.
„Jetzt hab' ich ſchon zwei Jahre lang.“ Marſchieren. Op. 41, Nr. 4. Für Männerchor.
„Komm' Mainz, komm' Bayrn.“ Vom heiligen Märtyrer Emmerano. Deutſche Volkslieder. Heft 1. Nr. 4.
„Leblos gleitet Blatt um Blatt.“ Letztes Glück. Op. 104, Nr. 3. Sechsſtimmig.
„Leiſe Töne der Bruſt.“ Nachtwache. I. Op. 104, Nr. 1. Sechsſtimmig.
„Mädchen von Kola, du ſchläfſt.“ Darthulas Grabgeſang. Op. 42, Nr. 3. Sechsſtimmig.

„Maria ging aus wandern.“ Marias Wallfahrt. Op. 22. Heft 1. Nr. 3.
„Maria, wahre Himmelsfreud'.“ Marias Lob. Op. 22. Heft 2. Nr. 4.
„Maria wollt zur Kirche geh'n.“ Marias Kirchgang. Op. 22. Heft 1. Nr. 2.
„Mit Luſt thät' ich ausreiten.“ Deutſche Volkslieder. Heft 1. Nr. 2.
„Nun ſteh'n die Roſen in Blüte.“ Jungbrunnen. Op. 44. Heft 2. Nr. 1. Für Frauenchor.
„O bone Jesu, miserere nobis.“ Op. 37, Nr. 1. Für Frauenchor.
„O Fiſcher auf den Fluten.“ Barcarole. Op. 44. Heft 1. Nr. 3. Für Frauenchor.
„O Heiland, reiß die Himmel auf.“ Motette. Op. 74, Nr. 2.
„O ſüßer Mai, der Strom iſt frei.“ Op. 93a. Nr. 3.
„Regina coeli, laetare.“ Op. 37, Nr. 3. Für Frauenchor.
„Ruh'n ſie?“ Nachtwache. II. Op. 104, Nr. 2. Sechsſtimmig.
„Schaffe in mir, Gott, ein rein' Herz.“ Motette. Op. 29, Nr. 2. Fünfſtimmig.
„Spazieren wollt ich reiten.“ Von alten Liebesliedern. Op. 62, Nr. 2.
„Stand das Mädchen, ſtand am Bergesabhang.“ Das Mädchen. Op. 93a. Nr. 2.
„Tröſt' die Bedrängten.“ Sanct Raphael. Deutſche Volkslieder. Heft 1, Nr. 7.
„Und gehſt du über den Kirchhof.“ Jungbrunnen. Op. 44. Heft 2, Nr. 4. Für Frauenchor.
„Unſere Väter hofften auf dich.“ Feſt- und Gedenkſprüche. Op. 109. Achtſtimmig.
„Vergangen iſt mir Glück und Heil.“ Op. 62, Nr. 7.
„Von allen Bergen nieder.“ Der Bräutigam. Op. 44. Heft 1. Nr. 2. Für Frauenchor.
„Von edler Art.“ Deutſche Volkslieder. Heft 1. Nr. 1.
„Wach' auf, mein Kind.“ Morgengeſang. Deutſche Volkslieder. Heft 2. Nr. 5.
„Waldesnacht, du wunderkühle.“ Jungbrunnen. Op. 62, Nr. 3.
„Warum iſt das Licht gegeben den Mühſeligen.“ Motette. Op. 74, Nr. 1.
„Was freut einen alten Soldaten.“ Geleit. Op. 41, Nr. 3. Für Männerchor.
„Wenn wir in höchſten Nöten ſein.“ Motette. Op. 110, Nr. 3. Achtſtimmig.
„Wozu iſt mein langes Haar mir dann.“ Fragen. Op. 44. Heft 1. Nr. 4. Für Frauenchor.

IX.

Hinweis auf die Brahms-Litteratur.

(Schriften, Kataloge, Porträts.)

Die Zahl der über Brahms und seine kompositorische wie künstlerisch aktive Thätigkeit erschienenen Schriften ist bis heute eine verhältnismäßig geringe geblieben. Schumanns an vielen Orten zitierter Ausspruch in der Zeitschrift für Musik (siehe Seite 14) lenkte zuerst die Aufmerksamkeit des musikverständigen Publikums auf den damals noch im Jünglingsalter stehenden Künstler. In den 1860er Jahren brachten allerdings manche Fachzeitungen, so z. B. die Wiener deutsche Musikzeitung von Selmar Bagge, die Leipziger Allgemeine Musikzeitung ꝛc. verschiedene Leitartikel und Rezensionen über Brahms und seine Werke, dennoch war die Kritik nur spärlich vertreten.

Den wichtigsten Anteil an derselben hatten Selmar Bagge, Dr. Hermann Deiters und Prof. Dr. Ed. Hanslick, namentlich der letztere, dessen Besprechungen der Brahmsschen Kompositionen in der Wiener Neuen Freien Presse, durch Jahrzehnte bis auf den heutigen Tag gehend, die Verbreitung der Brahmsschen Werke wesentlich förderte. — Von Bagges

vielen Kritiken sei beispielsweise auf die in der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung (1863, Seite 461) hingewiesen. Besonders wertvoll sind die vielen Rezensionen von H. Deiters (Leipziger Allgemeine Musikzeitung, 1864: Seite 182, 1866: Seite 134, 1867: Seite 67, 1869: Seite 266, 275, 1870: Seite 98, 105 u. s. w.). Aus den Brahms-Kritiken von Hanslick brachte das von dem Genannten unter dem Titel „Die moderne Oper" edierte Werk in Teil V 1887 von Seite 136 bis 151 manches.

Weiter anzuführen sind Dr. Hermann Kretzschmars eingehende und mit Notenbeispielen versehene Brahms-Besprechungen in seinem bei Liebeskind (Leipzig) erschienenen „Führer durch den Konzertsaal" (Teil I 1887, II. erste Hälfte 1888, zweite Hälfte 1890). Auch Dr. H. Riemanns umfangreiche Besprechung des Doppelkonzertes Op. 102 in der Hamburgischen Musikzeitung (Jahrgang 1888—89 Nr. 1, 2 und 4) sei nicht unerwähnt. Manches andere wäre ferner noch anzuführen.

Von den abschließend abgefaßten Schriften über Brahms ist die in La Maras „Musikalische Studienköpfe", Band III, Seite 241—309, fünfte Auflage 1878, Leipzig, Schmidt und Günther, zuerst anzuführen. Dieselbe bringt am Schluß das nach Opuszahlen geordnete Verzeichnis der Kompositionen des Meisters und geht bis zu Opus 73. — 1880 erschien bei Breitkopf & Härtel ein Werk über Brahms von H. Deiters. Dasselbe (56 große Oktav-Seiten füllend) findet sich als Nr. 23 und 24 in der Sammlung musikalischer Vorträge, herausgegeben von Paul Graf Waldersee. Fr. Chrysander widmete der Arbeit dieses kundigen Brahms-Beurteilers in der Leipziger Allg. Musikzeitung (Jahrg. 1881, Nr. 22 und 23) eine eingehend gehaltene Besprechung.

Die dritte Brahms-Schrift lieferte Louis Köhler unter dem Titel „Johannes Brahms und seine Stellung in der Musik" (Hannover, Verlag von Simon 1880). Als vierte

folgte 1888 das mit einem Holzschnittbild und einem in Serien abgeteilten Werk-Verzeichnis versehene Büchlein von Bernhard Vogel: „Johannes Brahms. Sein Lebensbild und eine Würdigung seiner Werke." (Leipzig, Max Hesse, „Musikheroen der Neuzeit" IV). Zwei Jahre später folgte M. Charles (M. Chop) mit einer kürzeren Arbeit in seinem Werke „Zeitgenössische Tondichter", Band I, Seite 167—192 (Leipzig, Rosbergsche Buchhandlung). Auch hier ist das Kompositions-Verzeichnis (geführt bis Op. 101) beigegeben.

Wesentlich fördernd für die Verbreitung der Brahmsschen Kompositionen ist das 1887 von dem Musikverleger N. Simrock (Berlin) publizierte „Thematische Verzeichnis sämtlicher in Druck erschienener Werke". Dasselbe ist in jeder Weise wertvoll und bietet außer den korrekten Angaben aller Themen, die Arrangements, Angabe der Verleger, Preise der Werke 2c. Auch der Musikverleger P. Pabst (Leipzig) veröffentlichte vor einigen Jahren ein Brahms-Verzeichnis, welches im Oktober 1890 in vierter Auflage ausgegeben wurde.

Nach Herrn Pabsts Angabe sind bis Oktober 1890 folgende Brahms-Porträts erschienen:

Nach Originalphotographien lith. von Engelbach. Groß-Folio. (2/3 Lebensgröße.)

Original-Porträt. Folio. Visite. (Sohler, Mannheim.)

Photographie, Brustbild. Größe II. Gr. III. Gr. V (Kabinett). Gr. VI (Visite). (Bruckmann, München.)

Photographie. Kabinett. (Brack, Berlin.)

Photographie. Brustbild. Kabinett. Visite. (Luckhardt, Wien.)

Photographie. Kabinett. Visite. (Krause, Frankfurt a. M.)

Relief-Emaille-Photographie auf Glas. Durchm. 20×17 cm. (Sala, Berlin.)

Brustbild mit Faksimile. Kupferradierung von H. Droehmer. 19×15 cm. Chin. Papier, C. Simon, Berlin.

Photographie. Kabinett. Visite. (Sulzer, Berlin.)

Potographie. Triplex (drei Aufnahmen) auf Kabinett-Karton. (Sulzer, Berlin.)

Photographie n. H. v. Bülow. Gruppenbild. Kabinett. (Sulzer, Berlin.)

Alphabetiſches Namen-Regiſter.

Bach, J. S., 32, 33, 50, 59, 69.
Bagge, S., 104, 105.
Beethoven 29, 31, 37, 39, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 69, 70, 71, 73.
Bendel, F., 80.
Billroth, Th., 36, 43.
Bülow v., 53, 69.
Charles, M. (M. Chop), 106.
Chopin 33.
Chryſander 81, 105.
Couperin, F., 81.
David, F., 39.
Deiters, H., 104, 105.
Dobrzynski, J. F., 39.
Dvorak, A., 80.
Eſchmann, J. C., 80.
Franck, E., 39.
Fuchs, R., 80.
Gade, N. W., 73.
Gluck, 33.
Goethe, 20, 21, 25.
Gurlitt, C., 80.
Händel, 24, 30, 31, 50, 59, 71, 81.
Hanslick, E., 32, 45, 104, 105.
Hausmann, R., 51.
Haydn, 30, 39, 44, 50, 51, 58, 59, 60, 69.
Hellmesberger, J., 51.
Heckmann, 52.
Hempel, 21.
Hermann, F., 80.
Hirſch, C., 80.
Heuberger, R., 80.
Hölderlin, F., 21.
Hölzer, 80.
Hummel, 41.
Jadasſohn, S., 80.
Jenſen, A., 14.
Joachim, J., 4, 64, 80, 81.
Keller, R., 80, 81.
Kirchner, Th., 80, 81.
Köhler, L., 105.
Kretzſchmar, 105.
La Mara, 105.
Lange, G., 80, 81.
Levi, H., 23.
Liſzt, 4.
Löw, J., 80.
Machts, C., 80, 81.
Marxſen, E., 4, 36.
Mendelsſohn, 11, 19, 37, 73.
Möricke, O., 69.
Mozart, 39, 40, 44, 50, 56, 71, 81.
Pabſt, P., 106.
Paganini, 30, 32.
Parlow, A., 80, 81.
Reindel, R., 80, 81.
Reinecke, K., 51.
Richter, Hans, 67.
Riemann, H., 105.
Roſé, 53.
Schiller, 25.
Schubert, 11, 24, 31, 41, 60, 73, 81.
Schumann, 4, 9, 11, 15, 16, 24, 30, 31, 40, 41, 42, 60, 73.
Simrock, N., 4, 36, 106.
Spohr, 39.
Stade, F., 80, 81.
Stark, L., 80, 81.
Taſſo, 20.
Thieriot, F., 69.
Tieck, 10.
Viardot Garcia, 80, 81.
Vogel, B., 106.
Wagner, 2, 3.
Walderſee, Graf, 195.
Weber, C. M. v., 33, 40.
Zander, A., 80, 81.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

A11.8
91

This book sho
Library on or
ped below.
ne of five

Mus 1736.210
Johannes Brahms in seinen Werken E
Loeb Music Library
BCA3778
3 2044 041 089 673

Digitized by Google